ISSN 0208—2551

4'2000

МАСТАЦТВА

Актрыса Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі Вера Шыпіла.
Фота Станіслава Смірнова.

Галоўны рэдактар
Аляксей
ДУДАРАЎ.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл.: 289-34-67,
289-34-68.

Разліковы рахунак
Дзяржаўнага
прадпрыемства
"Дом прэсы"
№ 3031202930019
у Славянскім
аддзяленні
Белбізнесбанка
г.Мінска, код 834
(часопіс
"Мастацтва").

Дзяржаўнае
прадпрыемства
"Дом прэсы"
Дзяржаўнага
камітэта
Рэспублікі
Беларусь па друку.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца
са студзеня
1983 года

МАСТАЦТВА

№ 4 (208) красавік 2000

На першай старонцы
вокладкі:
Ігар Голубеў.
Архангел Міхаіл
перамагае дракона.
Бронза, 1996.
Фрагмент.

Патрэбны унікальныя фільмы

Вячаслаў НІКІФАРАЎ

На мой погляд, Беларусь сёння не мае сваёй кінаіндустрыі. Яе няма хоць бы ў плане цэласнасці і спалучанасці асноўных функцыяў кінапрацэсу: фінансавання, вытворчасці і эфектыўнай рэалізацыі. І прычына тут не толькі ў раз'яднанасці суб'ектаў кінапрацэсу, але і ў адсутнасці ўцямнай мастацкай палітыкі, густаўшчыне эстэтычна недасведчаных функцыянераў, якія фарміруюць рэпертуар, у выцісканні з мастацкага працэсу людзей, якія складаюць гонар і славу беларускай кінакультуры, інакш кажучы — у спробах скасаваць традыцыі, без якіх не можа быць ніякага развіцця.

Вопытнаму кінематаграфісту вядома, з якой лёгкасцю калятворчы люд дазваляе сабе крытыку прадмета творчасці і самой асобы мастака. Як не зразумець такога "крытыка", бо вынік працы студыі, чым з'яўляецца фільм, павінен адпавядаць таму ідэалу, якога ён справядліва прагне і ў якім, на яго думку, мае патрэбу Грамадства. Такога крытыка, асабліва калі ён займае высокую пасаду, немагчыма задаволіць, бо яго ідэал недасягальны. Як правіла, ён ставіцца да творцаў без залішняй павагі, і гэта лагічна, бо інакш яму давялося б прызнаць памылкі свайго кіравання. Дык вось, я сцвярджаю, што найбольш актуальныя праблемы беларускага кінематографа ляжаць па-за сферай творчасці.

Ці значыць гэта, што фільмы апошніх гадоў проста цудоўныя? Зусім не. Але, паўтару, крызіс напаткаў не толькі рэжысуру, але і ўсё, што папярэднічае ёй і вынікае з яе, а менавіта: рэпертуарную і эканамічную палітыку, прадзюсерства і фінансаванне, арганізацыю вытворчасці, пракат, драматургію, тэхнічнае забеспячэнне, абарону аўтарскіх правоў, фестывальны рух, кінакрытыку і кіназнаўства... Якасць рэжысуры прадвызначаецца якасцю створаных для яе ўмоваў. "Щи из топора" — вось сімвал кінатворчасці сёння. Дайце сямі рэжысёрам з дзесяці неабходныя ім сродкі — і вы апынецеся ў іншым кінематографе. Напрыклад, дайце такі сцэнарый, як "Сірата казанская", — і толькі лянівы не здыме душэўны і касавы фільм. Ёсць і айчынныя прыклады: "Кветкі правінцыі" — гэта вам не "Гладыятар па найму". Мінае час, першыя не вянуць, другі — даўно загінуў на сваёй арэне. Варта нагадваць зноў і зноў: найслабейшае звяно ў беларускім кінематографе — сцэнарый. І няхай гэтая аксіёма стане грунтам кансенсуса для ўсіх захадаў па пераадоленню крызісу.

Фільмы апошніх гадоў пераканаўча паказалі, што няма ў нас мастацкай стратэгіі, няма выразных прыярытэтаў, стыляў, "твараў з неагульным выразам". Праўда, няма і свядомага шкодніцтва, але дзёрзкасць, уласцівая свежаму позірку пачынаючых кінематаграфістаў, іх "энергія аблудаў" толькі ўзбагаціла б тое, без чаго не можа існаваць кінакультура, — традыцыі. Ці ёсць яны ў нашага кінематографа, або мы сапраўды не маем уласнага твару і кожнага разу імправізуем тую ці іншую грымасу, з жахам чакаючы, што яна застыне і ператворыцца ў пасмяротную маску?.. Вялікі Эйзенштэйн казаў сваім вялікім калегам пра Куляшова: "Мы робім фільмы, а Куляшоў — кінематограф". Вось ужо каму "паводле пасады" належыць займацца будовай кінематографа, дык гэта прадзюсеру, а дзяржаўнаму прадзюсеру — у першую чаргу.

Любому прадзюсеру нельга не думаць пра пракат. Сёння вытворчасць і пракат у нас разасобленыя больш, чым можна сабе ўявіць. Беларускіх фільмаў у беларускім пракаце амаль няма, адпаведна беларускага кінематографа як галіны нацыянальнай эканомікі не існуе: гэта ўжо не кінематограф, а проста майстэрня, дзе яшчэ здымаюць штосьці, але ўжо не паказваюць. Гэтаму цяжка даць веры, як і таму, што і здымаць неўзабаве ўжо не будуць зусім: абсталяванне зношваецца, тры цэхі на кінастудыі ўжо закрыты.

Мы страчваем сродкі вытворчасці і ўжо сёння ў значнай ступені сімулюем вытворчы працэс. Адна з іншых прычынаў гэтай сімуляцыі — праблема аўтарскіх правоў. Для мастака і студыі гэта тое ж самае, што правілы дарожнага руху для кіроўцы і ДАІ. Пра якую індустрыю можна казаць, калі стварэнне унікальнага, высокатэхналагічнага, духоўнага прадукту прыраўнанае да вытворчасці зэдлікаў? (Гэта без перабольшання: пара зэдлікаў у дзень — аплата працы рэжысёра, палічыце). Няма чаго здзіўляцца і спісваць крызіс на "капрызы" творцаў. Мы апусцілі індустрыю на ўзровень падмайстраў і аматараў, якія самі гатовыя даплачваць, адно каб ім далі "кіно паздымаць". І даюць!

Дарэчы. Нашы цнатлівыя кіназнаўцы ніколі не дазваляюць сабе публічна крытыкаваць айчынных рэжысёраў, але не шкадуюць бруду для "нізкапробнай заходняй прадукцыі", якая дазваляе хоць неяк выжыць кінатэатрам. Між тым нізкапробнымі баевікі і трылеры робяцца толькі ў перайманні нашых "крутых" кіношнікаў-касавікоў. Насамрэч жа заходняя забаўляльная прадукцыя вылучаецца прафесійнасцю, якая і не снілася многім нашым рэжысёрам, а таксама сацыяльнай мэтазгоднасцю, якой мы ўпарта не заўважаем, пацеючы пры гэтым у пошуках глядацкіх прыхільнасцяў.

Дзяржаўная палітыка ў галіне кіно павінна выпрацоўвацца не ў Міністэрстве культуры, а ў нетрах Нацыянальнай кінастудыі — найперш у яе аддзеле маркетынгу. Сёння шырока распаўсюджана памылковае меркаванне, што прычына кепскіх спраўаў у нашым кіно палягае ў адсутнасці "шэдэўраў", у бяздарнасці творцаў, што марнуюць дзяржаўныя грошы і высілкі, якіх хапіла б на тузін фільмаў і якія няма каму рабіць, бо творцы расходуюць усю энергію на грызню між сабой... І да таго падобная лухта. Але мастацкі і ідовішчны ўзровень нашых фільмаў залежыць не столькі ад рэжысёраў, колькі ад нашай здольнасці разумна наладзіць кінапрацэс. Тое, чаго чакаюць ад сцэнарыста, рэдактара і рэжысёра, павінна забяспечвацца прадзюсерствам, маркетынгам і культурным узроўнем кінаасяроддзя. Менавіта аддзел маркетынгу павінен мець вырашальнае слова ў спрэчках, якія кінапраекты варта ці не запускаць у вытворчасць на студыі. Трэба ўсё пралічваць наперад, не шукаць штосьці наогул "таленавітае", а свядома фарміраваць цалкам пэўны прадукт, свайго кшталту культурны заказ, у якім улічана ўсё і застаецца толькі ўдзьмуць душу (для чаго, уласна, і патрэбныя мастакі). Не толькі вытворчасць фільма — ужо выбар сцэнарыя і нават сама рэканструкцыя кінастудыі не павінны пачынацца без капітальна праведзеных маркетынгавых даследаванняў. Толькі так мы вызвалімся ад містыкі і шаманства, якія спадарожнічаюць у нас творчаму працэсу (не блытаць з сапраўднай таямніцай творчасці).

Ці дастаткова мае студыя здаровых кадраў для працы ў новых умовах? Асабіста я ў гэтым вельмі сумняваюся. Да прыкладу, рэжысёраў — так, дастаткова, а не хопіць, дык прыйдуць з аніматараў, аператараў ці з міністэрства, справа няхітрая. У нас наогул рэжысёры плодзяцца, што трусы. А вось менеджэры, дасведчаныя кінадырэктары — на жаль, вялікі дэфіцыт, і гэта — наступства недальнабачнай кадравай палітыкі ў беларускім кінематографе.

Насуперак агульным спадзяванням, ніякай "новай хвалі" ў нашым кіно ў апошнія гады не з'явілася. Ёсць асобныя даравітыя людзі, што ўвайшлі ў свет кіно, як у залу чакання, адкрытую для ўсіх, хто выпраўляецца ў шлях. Многіх з іх, паводле ўзросту, лепш называць не "маладымі", а "новымі" рэжысёрамі, а больш дакладна — дэбютантамі. Але рэжысура — прафесія пазаўзроставая, а талент – у любым узросце аднолькава новы. Нават дэбютныя фільмы могуць стаць вяршыняй творчасці рэжысёра, па прыклады не трэба далёка хадзіць: першыя стужкі Майстра В.Турава ("Праз могілкі", "Я родам з дзяцінства") і проста рэжысёра Б.Гарошкі ("Белы бусел ляціць" і "Дачка камандзіра"). Першы стаў класікам яшчэ пры жыцці, затое ў другога... усё наперадзе.

Калі называць майстрамі кінематаграфістаў, чый унёсак у культуру ідавочны і значны, мы канстатуем існы парадокс: І.Дабралюбаў, М.Пташук, Д.Зайцаў ставяць фільмаў не больш, чым адзін у 5—6 гадоў. Спробы запусціцца ў вытворчасць можна не лічыць: яны толькі пацвярджаюць наяўнасць творчых задумаў у майстроў і адсутнасць магчымасці рэалізаваць іх. В.Рыбараў вось ужо 11 гадоў незапатрабаваны беларускай кінамузай. (Ці бачылі новыя рэжысёры яго даўні дэбют пад назвай "Жывы зрэз" і ці ведаюць яны, якога класа гэта рэжысёр?) У апошняе пяцігоддзе (да 1999 г.) майстры ўвогуле не здымалі. У Міністэрстве культуры вынайшлі абгрунтаванне гэтаму: яны "свяшчэннымі каровамі" стаяць на шляху маладых, трэба адсунуць іх убок! Вельмі многія прафесіяналы (не толькі рэжысёры) не здымаюць, але лічацца ў штаце "Беларусьфільма". Кола дэбютантаў пашыраецца, фінансаванне кінавытворчасці звужаецца. Здаецца, што мы маем справу з пэўнай кадравай палітыкай.

Кажуць, што "масцітыя" рэжысёры замінаюць развіццю айчыннай кінаіндустрыі. Але ж добра вядома, што немасцітыя кінарамеснікі ў апошнія гады панарабілі маламастацкага псеўдакасавага "кіна", якое даводзілася выдаваць за "цвікі сезона". Майстры — людзі дасведчаныя, і толькі на карысць агульнай справе было б разам думаць пра заўтрашні дзень. Нікому не робіць гонару ляпіць вобраз старога пудзіла ў становішчы, у якім нармальныя людзі кіруюцца здаровым сэнсам, а не карпаратыўнымі інтарэсамі. Барукане "маладых" і "старых" — праблема вечная. Прыслухаемся ж хоць да словаў А.Герцэна: "Хацелася б ўратаваць маладое пакаленне ад гістарычнай няўдзячнасці і нават ад гістарычнай памылкі. Час бацькам Сатурнам не закусваць сваімі дзецьмі, але час і дзецям не браць прыкладу з тых камчадалаў, што забіваюць сваіх старых...".

Калі ігнаруюцца традыцыі, іржой праступае дэградацыя. Традыцыя — гэта звычка культуры. Носьбітамі і культуры, і антыкультуры з'яўляюцца людзі. Калі яны сыходзяць, знікае і пэўная частка нашага агульнага багацця. Звярніце ўвагу, як мала засталося арганізатараў вытворчасці, г. зн. Дырэктараў. Як мала вопытных знаўцаў кінавытворчасці, як шмат навічкоў і проста дылетантаў, якія квітнеюць сярод гінучай кінагаспадаркі. Каб пазбавіцца добрасумленнага і кампетэнтнага В.Шанько, у свой час скасавалі саму пасаду галоўнага інжынера студыі.

Мы практычна выштурхнулі з беларускага кінематаграфічнага гнязда В.Рыбарава, як колісь Л.Нячаева і Л.Мартынюка. "Не заўважылі" ціхага пераезду В.Рубінчыка з Мінска ў Маскву. Мала хто памятае высакаякасны дэбют С.Сычова "Ворагі" паводле апавядання Шукшына. Дый я згадаў яго дзякуючы нядаўняму дэбютнаму фільму А.Колбышава "Ахвота жыць". Згадаў і — цьфу праз левы плячук! — не давялося б і яму, А.Колбышаву, мяняць толькі што набытую прафесію на "дэфіцытную" пасаду менеджэра вытворчасці. "Набягае" ўзрост У.Талкачыкава і М.Князева, здольных на многае ў іграгравым кіно. "Не заўважаем" таленавітага А.Карпава, які ўзбагаціў ігравое ж кіно дакументаліцкай эстэтыкай. Правялі на датэрміновыя пенсіі поўных сілаў і талентаў людзей, назаву толькі Б.Аліфера. Славуты мантажны цэх практычна пусты. Мы не заўважылі раней і толькі цяпер ацанілі ўзрушальны эксперымент у выглядзе "Анамаліі" Д.Ялхова.

1 Рэжысёр Вячаслаў Нікіфараў на здымках "Рэйнджэра з атамнай зоны".

2 Кадр з фільма "Падзенне ўгару".
3 Кадр з фільма "Вясна без пары".

4 Кадр з фільма "Пра тое, як Колька і Пецька лятаті ў Бразілію".
5 Аляксей Булдакоў у "Справах Лахоўскага".
6 Рабочы момант здымак "Рэйнджэра з атамнай зоны". Акцёр Аляксей Краўчанка.

4

5

6

Фільм В.Панамарова "На Чорных лядах" нават на ўзроўні чарнавога матэрыялу зрабіўся з'явай кінакультуры як вопыт гістарычнай трагедыі, рэдкага для нас жанру. Але няма прарока ў нашай кінаайчыне!

Традыцыі — звычкі культуры... Для разумення апошняга фільма І.Дабралюбава нам, гуманітарыям, не хапіла простага чалавекалюбства. Аўтапартрэт мастака. Капітуляцыя творчасці як формы існавання. Ці часта мы маем справу з такім драматычным асабістым досведам? Ужо ў адным аскетызме рэжысёрскіх сродкаў, у наўмысным адмаўленні ад дэталёвага матывавання сітуацыі разладу мастака з рэчаіснасцю, у "выпростванні" маралі, у натуралізме голых пачуццяў чуюцца боль і адчай майстра. Калі гэта не прадмет творчасці, то, мабыць, сама мужнасць споведзі чагосьці вартая? "Штодня нейкая суша апускаецца ў кімсьці на дно", — сказаў паэт. Хіба маленькі, так бы мовіць, індывідуальны Апакаліпсіс не адлюстроўвае вялікай трывогі за лёс культуры, як у фільме "Эпілог"?

Часам здаецца, што мы любім мастацтва не ў сабе, а толькі на вітрыне. І каб яно абавязкова ўсім падабалася, як выдатнік завучу...

З газеты показка. Запіс у дзённіку наварускага: "Чытаў пейджэр... Шмат думаў". Надышла эпоха кінематаграфічнага даследавання "клубніцаў", "малінаў" ды іншых забароненых раней пладоў. Сакрэт новых беларусаў — у тым, што, з гледзішча сацыяльнай псіхалогіі, нічога новага ў іх няма. Я б назваў дасціпнай спробу аўтараў фільма "Справы Лахоўскага" спалучыць традыцыю несмяротнага О.Генры з крымінальнымі рэаліямі нашых дзён. Дасціпнай і — напачатку — плённай. "Будзь задаволены малым". Аўтары пагрэбавалі гэтай мудрасцю і замахнуліся на жывапісанне незлічоных "нацыянальных асаблівасцяў" — такой, напрыклад, як барацьба за ўладу. Выхад за рамкі навелы-показкі з няхітрай мараллю "злодзей у злодзея дубінку скраў" вынікае, напэўна, з дэфіцыту драматургічнага і рэжысёрскага ўмельства. Калісьці я прачытаў кнігу Г.Ратнікава пра жанры ў кіно. Аўтар здзівіў мяне карпатлівасцю, з якой былі дыферэнцыяваны жанры, вызначаны іх радаводы — адкуль што ўзялося. Падумаў быў: што тая алгебра жанравай структуры кінатвора падчас шырокага наступу ўсяеднага постмадэрнізму? Аднак потым, у тым ліку з нагоды стужкі Б.Берзнера, неаднойчы пераконваўся, што такія веды проста неабходныя. Не толькі стваральнікам фільмаў, але і тым, хто "замаўляе музыку" і хто можа незнарок увесь кінематограф ператварыць у пейджэр.

Традыцыі... Сёння кожны на свой капыл абвяшчае ўладу грошай. Прынёс грошы — значыць талент, калі ласка ў Залу чакання для асабліва значных асобаў. Але паэзія роўная толькі паэзіі. Вось гэтак і талент не мае эквіваленту. Кінаіндустрыя патрабуе немалых капіталаўкладанняў, што прымушае думаць пра акупальнасць фільмаў. Але — час нам усім гэта зразумець! — касавае, масавае, элітарнае, аўтарскае, фестывальнае — усялякае кіно магчымае толькі пры наяўнасці сапраўднага таленту. "Падзенне ўгару" — касавы гэта фільм ці не? Халера яго ведае, на студыі ніхто гэтага не пралічваў. Патрабавалі ад аўтара, А.Трафіменкі, невядома чаго, абшуквалі чужую творчую кухню, а даследаваць і забяспечыць самаакупнасць здымак і пракату — для выканання гэтай галоўнай функцыі прадзюсеру і студыі ўжо не стае сілаў. Ці сапраўднае гэта кіно? Безумоўна, і першая прыкмета гэтага: фільм цяжка расказаць, трэба паглядзець. Сюжэтная схема наступная: маленькі хлопчык, які страціў у аўтамабільнай аварыі бацькоў і сам стаў інвалідам, шмат думае пра жыццё і ў выніку здзяйсняе цудоўны ўчынак. Дык вось — маладому рэжысёру ўдаецца галоўнае: разважаць пра жыццё. У нерэжысёраў сваіх думак, як правіла, няма. Яны пераказваюць тое, што закладзена ў сцэнарыі, што ўжо кімсьці прыдумана і кімсьці ажыццёўлена ў кіно. Зрэшты, нават пераказ драматургічнай задумы, якім бы надзейным і выразным ён ні быў, патрабуе самастойнага мыслення і спецыфічнай, нелітаратурнай вобразнасці. А.Трафіменка валодае такім непазычаным кінематаграфічным мысленнем. У яе першым поўнаметражным фільме шматвопытныя аператар Б.Аліфер і мастак А.Чартовіч пацвердзілі вышэйшы ўзровень свайго майстэрства. "Падзенню ўгару" папярэднічаў кінанарыс пра Святлану Акружную. Мудрая Ефрасіння Бондарава добра сказала пра сувязь самой драматычнай сітуацыі кінанарыса (сын актрысы вымушаны жыць у інвалідным калясцы) з выточным момантам драматургіі фільма "Падзенне ўгару". Ці адчуваем мы, што праўдзівае мастацтва ўзрастае з глыбіннай здольнасці да спачування? (А ў камедыйным жанры — з такога ж глыбокага пачуцця гумару? Калі меркаваць паводле фільма В.Дудзіна "Тры жанчыны і мужчына", даводзіцца зрабіць выснову, што камедыёграфы — не самыя вясёлыя людзі ў свеце.)

Яшчэ адна дзіцячая стужка, зробленая, як і вышэйзгаданая, маладым чалавекам Р.Грыцковай, — "Пра тое, як Колька і Пецька лятаті ў Бразілію". Паказаць кінасродкамі любоў да ўсіх без вынятку дзяцей — гэта ўмелі Р.Быкаў і Л.Нячаеў. Цяпер умее Р.Грыцкова. Яна знайшла такога унікальнага хлапчука (ён іграе Кольку), што нармальны прадзюсер распачаў бы тузін кінапраектаў з яго ўдзелам, пакуль хлопец не пасталее.

"Унікальнасць" — вось дэвіз для самазахавання нашай кінематаграфіі. Унікальнай, г. зн. адэкватнай рэальнаму стану справаў, павінна быць наша вытворча-эканамічная стратэгія і спосабы яе ажыццяўлення. Пакуль што замест стратэгіі мы маем спантанныя імправізацыі. Ну, зробім наўздагад, упрыкідку яшчэ некалькі фільмаў. А як быць з кінематографам? Гэта ж не проста тузін фільмаў. Кінематограф — сума тэхналогіяў, асобаў і творчай атмасферы. Цяпер, на жаль, кінаасяроддзе непрадуктыўнае, таму што малакультурнае. Трэба адмаўляцца ад шкодных звычак, і найперш — ад недаверу да інтэлектуальнай прадукцыі. Пераадоленне глабальных крызісаў (а ў нашым маштабе крызіс менавіта глабальны) патрабуе ад усіх нас кансалідацыі нагул, і найперш — кансалідацыі духоўнай.

Пераклад з рускай мовы.

Кранае, захапляе, прымушае думаць...

Таццяна МУШЫНСКАЯ

На пачатку снежня 1999 года ў Дзяржаўным музычным тэатры Рэспублікі Беларусь (так называецца цяпер былы Тэатр музкамедыі) адбыўся вечар сучаснай харэаграфіі.

Ён быў прысвечаны памяці вядомага балетнага педагога, заслужанага артыста Беларусі Аляксандра Смалянскага. Праграму яго склалі мініяцюры і аднаактовыя балеты чатырох маладых харэографаў, вучняў Валянціна Елізар'ева. Сярод іх Раду Паклітару, саліст Нацыянальнага балета, Наталля Фурман, педагог Беларускай харэаграфічнай вучэльні, а таксама Вольга Рэпіна і Аксана Сямёнава, салісткі балетнай трупы Дзяржаўнага музычнага тэатра.

Мне ўжо даводзілася пісаць пра гэтых харэографаў (Гл.: "Мастацтва", 1998, № 9). Але тады яны былі студэнтамі і ці не ўпершыню прадстаўлялі гледачу вялікую, разнастайную праграму. Цяпер сітуацыя крыху змянілася. Усе яны скончылі навучанне і атрымалі дыпломы (акрамя Н.Фурман, чыя дыпломная работа — пастаноўка аднаактовага балета "Макбет" на музыку сучаснага беларускага кампазітара В.Кузняцова; прэм'ера павінна адбыцца ў бягучым сезоне).

Чым цікавы апошні вечар харэаграфіі? У нумарах і аднаактовых балетах, якія выконвалі артысты Музычнага тэатра, студэнты харэаграфічнага каледжа, адчуваліся дыханне часу, погляд і светаадчуванне мастака канца XX стагоддзя. Пагадзіцеся, гэта якасць досыць рэдкая, і таму нельга не сказаць пра асобныя нумары больш падрабязна.

У свой час Марына Цвятаева пісала: "Хто ў крытыцы не празорлівец — той раменнік". На канцэрце я згадвала гэтую думку менавіта таму, што за творчасцю маладых харэографаў сачу даўно. І радуюся, што прагноз развіцця мастакоўскай індывідуальнасці, які быў дадзены ў папярэдняй часопіснай публікацыі, збываецца.

Некаторыя ўдзельнікі вечарыны прадставілі свае раней вядомыя нумары — і В.Рэпіна, і А.Сямёнава, і Н.Фурман. У некаторых мініяцюрах паўсталі іншыя, чым раней, выканаўцы. Не вучні, а артысты. Найбольшай колькасцю новых нумароў быў прадстаўлены Раду Паклітару. Ён, бясспрэчна, лідзіраваў і па мастацкай ёмістасці, значнасці пастановак.

1

Наогул, прываблівае хуткасць, з якой у Раду з'яўляюцца новыя ідэі і харэаграфічныя нумары. Яны не выглядаюць народжанымі праз сілу і ў пакутах. А гэта — таксама сведчанне таленавітасці. Малады харэограф для сваіх пастановак заўсёды шукае арыгінальную музычную аснову, прычым творы энергетычна ёмістыя. Так, у аднаактовым балеце "Quo vadis?" выкарыстана (у ліку іншых) музыка Соф'і Губайдулінай, у пастаноўцы "Свет не заканчваецца каля дзвярэй дому" — музыка Жаскена Дэпрэ і Густава Малера.

Найбольшае ўражанне з усяго паказанага пакінулі згаданыя аднаактовыя балеты і мініяцюра "Беларуская прычытальная". Апошні нумар даводзілася бачыць у выкананні вядучай балетнай пары Дзяржаўнага музычнага тэатра — Юліі Дзятко і Канстанціна Кузняцова. Занятыя ў вялікай колькасці іншых нумароў, яны "саступілі" "Прычытальную" двум салістам Музычнага тэатра — Дыяне Стэцуры і Віталю Краснаглазаву. І нумар загучаў інакш...

Вельмі добра, што харэограф шукае патрэбных яму выканаўцаў. Або новыя фарбы, новыя пластычныя інтанацыі, новыя адценні эмоцый і зместу ў асобах ужо вядомых і яму, і нам артыстаў. Апошні канцэрт сведчыць, што Юлія Дзятко і Канстанцін Кузняцоў (найперш!), як, зрэшты, і іншыя артысты, творча выраслі за час супрацоўніцтва з Р.Паклітару. Бо несупынна і засвойваюць новыя пластычна-інтанацыйныя сферы, і пашыраюць тыя, у якіх адчуваюць сябе свабодна.

Думаю, што ў асобе Раду Паклітару яшчэ шмат не адкрытага. Ні ім самім, ні гледачом. Як артыст акадэмічнай балетнай трупы Раду выконвае адносна невялікія партыі, якія далёка не вычэрпваюць яго індывідуальнасць. Малады харэограф дакладна і псіхалагічна пераканальна ўзнаўляе ў пластычных вобразах свет дваіх, Яго і Яе. Ён вельмі тонка адчувае гэтую сферу жыцця.

У "Беларускай прычытальнай" вабіць нечаканасць спалучэння розных інтанацый — лірычнай, пяшчотна-пранікнёнай і экспрэсіўна-драматычнай, амаль трагедыйнай. Аднаактовы балет "Свет не заканчваецца каля дзвярэй дому" цікавы элементамі танца мадэрн, выкарыстаннем прыёмаў тэатра абсурду. І спалучэннем іх з псіхалагічнай абгрунтаванасцю душэўнага стану герояў. Аднаактовы балет "Quo vadis?", харэаграфія якога адзначана II прэміяй на міжнародным фестывалі ў Італіі (першая не прысуджалася), уражвае бліскучым спалучэннем сферы камічнага і лірыка-драматычнага.

Перапоўненая ў той вечар зала Музычнага тэатра, прыём публікі, гарачы і шчыры, сведчаць, што ўсім нам не хапае новых і яркіх мастацкіх уражанняў.

Той, хто шукае, звычайна знаходзіць. Прычым, як правіла, непараўнальна больш, чым меркаваў і разлічваў знайсці спачатку. Калі творца шукае новыя формы ў мастацтве, якія б востра і нечакана выявілі тое, што ён хоча сказаць, дык ён, акрамя гэтага, знаходзіць найперш аднадумцаў. Спачатку ў асобе артыстаў, а потым і сярод публікі. Убачанае на канцэрце кранае, захапляе, прымушае думаць.

Поспех, які маюць балетныя вечары ў гледачоў, прымушае падумаць пра тое, ці не варта зрабіць іх правядзенне традыцыяй? Накшталт тых "Снежаньскіх вечароў", якія ладзіліся некалі ў Маскве ў Музеі выяўленчага мастацтва.

Традыцыі — вялікая справа. Дык чаму не ствараць іх уласнымі рукамі?

Фота В.Майсяёнка.

2

6

3

4

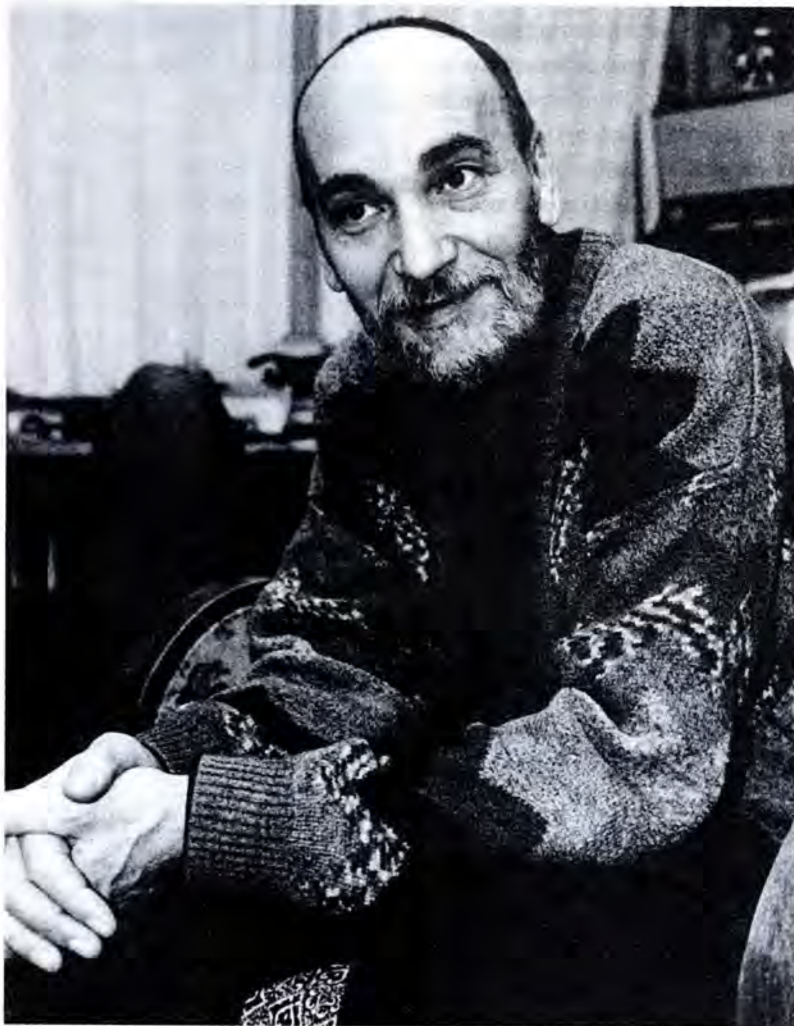
5

7

1 Сцэна з аднаактовага балета "Quo vadis?".
2 Ю.Дзятко і К.Кузняцоў у аднаактовым балеце "Свет не заканчваецца каля дзвярэй дому".
3 Н.Крупская і П.Ушакоў у мініяцюры "Прэлюдыя і фуга".
4 Ю.Дзятко і К.Кузняцоў у "Легендзе аб флейце Пана".
5 Д.Стэцура і В.Краснаглазаў у мініяцюры "Беларуская прычытальная".
6 Ю.Дзятко і К.Кузняцоў у пастаноўцы "Quo vadis?".
7 Артысты Дзяржаўнага музычнага тэатра ў харэаграфічнай мініяцюры "Mortal Combat".

Шлях, які не хутка скончыцца

Кім ХАДЗЕЕЎ



18 кастрычніка 1999 года ва ўзросце 52 гадоў памёр Уладзімір Рудаў — тэатральны педагог, драматург, рэжысёр, акцёр, тэатральны і мастацкі крытык. Пісаць пра яго вельмі цяжка. І асабіста мне: мы сябравалі больш за 30 гадоў, цэлае жыццё, а пра такія тэрміны паспрабуй сказаць хоць што-небудзь сціслае і па сутнасці. Да таго ж рэжысёрскае і акцёрскае жыццё Валодзі прайшло ў асноўным за межамі Мінска (Гродна, Талін, Масква, Санкт-Пецярбург). Так і засталіся незавершанымі распрацаваныя ім курсы акцёрскага і рэжысёрскага майстэрства. Не надрукаваны ягоныя драматургія і кінараманы, і толькі дзве ягоныя п'есы дайшлі да сцэны. Але самае галоўнае ўздзеянне Рудава на наша культурнае жыццё — гэта ўздзеянне чалавечае, этычнае, асабовае. А ў апошнія гады — гэта і ўздзеянне, скіраванае на выхаванне арганізатараў мастацкага і духоўнага жыцця заўтрашняга дня: прадзюсераў і менеджэраў культуры. Большасць з таго, што зроблена Рудавым, амаль незнаёмае нават спецыялістам, дый патрабуе часу — будучыні — для ўсведамлення і ацэнкі.

Сучаснаму мінскаму гледачу знаёмыя толькі два рудаўскія спектаклі. Больш за трыста разоў пры перапоўненых глядзельных залах (за тыдзень білет набыць немагчыма) іграецца "Камедыя", якую паводле беларускага фальклору і аляхновічаўскага "правобраза" напісаў і сумесна з А.Андросікам паставіў У.Рудаў. Глядацкая цікавасць да "Камедыі" ўсё расце (асабіста мне даводзілася сустракаць тых, хто наведваў спектакль шосты раз), настолькі гэта і надзвычайна смешна, і кранальна, і на адным дыханні ад пачатку да канца. А галоўнае, няма ў сучасным беларускім тэатры спектакля (і п'есы!), дзе б шчодры народны гумар і не пазбаўленая гаркаты шматвяковага вопыту ды скаронасці дабрыня так натуральна, так незнарок, так "нерацыяналістычна" пераліваліся б у разнаквецце народнага стаўлення да жыцця, у немудрагелістую містэрыю нацыянальнага лёсу.

Другая п'еса У.Рудава "Брат мой, Сымон" пра вялікага беларускага мысліцеля, асветніка і пакутніка XVII ст. Сымона Будная была ім пастаўлена разам з В.Мазынскім на "Вольнай сцэне". За апошнія паўстагоддзя ў нас у Беларусі мне не даводзілася чытаць п'есы больш складанай і глыбокай па філасофскай калізіі і вытанчанаму гістарызму. А галоўнае — не даводзілася сустракаць такога шматбаковага ў сваёй непадзельнай цэласнасці характару, дзе моц няўмольна абарочваецца слабасцю, слабасць становіцца непахіснай сілай, дзе ўлада ідэі над чалавекам такая ўзвышаная, такая прыцягальная, такая бязлітасная... Атрымалася і на самай справе трагедыя — адна з найбольш рэдкіх з'яў сучаснай літаратуры. А калі ўлічыць яшчэ, што два самыя значныя творы У.Рудава — кінараманы пра маладога Дастаеўскага і пра Спінозу — нідзе не пастаўлены і не апублікаваны, то пра тую ролю, якую можа адыграць У.Рудаў у беларускай — і ў агульнаеўрапейскай — драматургіі, казаць пакуль заўчасна.

Рэжысёрская дзейнасць У.Рудава неадлучная ад ягонай тэатральна-педагагічнай дзейнасці, якой быў аддадзены не адзін год працы ў Беларускай акадэміі мастацтваў. Ягоная эрудыцыя — тэатральная, літаратурная, філасофская, гістарычная, мастацкая — здзіўляла не менш, чым апантанае імкненне дакапацца да самых каранёў. Яшчэ са студэнцкіх і да 90-ых гадоў, калі ў нашы бібліятэкі перастаў паступаць "абавязковы экземпляр", Валодзя перачытваў, перамолваў літаральна ўсё, што выходзіла ў Савецкім Саюзе пра тэатр. Удумлівы паслядоўнік сістэмы Станіслаўскага, ён менш за ўсё быў дагматыкам, нічога не прымаў на веру. Усё — ад прынцыпаў да "дробязей" — прымерваў на сябе, выпрабоўваў і асэнсоўваў сам, выбудоўваючы сваю тэхналогію і методыку выкладчыцкай і рэжысёрскай работы. Ён абагаўляў літаратуру і таму ніколі не прымаў рэжысёрскага сваявольства і самадурства. Знайсці ў кожнай п'есе тое, што ў ёй патэнцыяльна змешчана, а не "выдумляць" за аўтара для яго было справай чалавечага сумлення і прафесійнага гонару. (Памятаю, як ён шукаў "ключы" да трагедыі "Моцарт і Сальеры", якую яму так і не давялося паставіць ды паводле якой ён цэлыя дванаццаць гадоў пісаў літаратурнае і філасофскае даследаванні і падрабязную рэжысёрскую распрацоўку, — зноў жа, не апублікаваныя). Пры гэтым ён ніколі не быў стылізатарам, "старызнікам", эстэтам. Знайсці ў нашым часе "дух і плоць" аўтара і героя зусім іншай эпохі, а ў п'есе "іншых часоў" — соль і боль, пякучыя пытанні і жывы подых дзён сённяшніх, магчыма, не заўсёды атрымлівалася, але заўсёды было галоўным ягоным імкненнем. Ён найперш быў аўтарскім рэжысёрам, аўтарскім педагогам. У гэтым — ягоная пазіцыя і ягонае самалюбства. І не ў меншай меры ён быў акцёрскім рэжысёрам і акцёрскім педагогам. Да самакатавання Валодзя прагнуў дасканаласці і заўсёды патрабаваў і ад іншых максімальнай самааддачы. Ён мог "поедам есці" акцёра, які прыйшоў "пустым" на рэпетыцыю, студэнта, які легкадумна і нядбайна "падрыхтаваў урок". (Але і сам, яшчэ ў студэнцтве іграючы шэкспіраўскага Лаэрта, цэлы год вёў дзённік ад ягонага імя). Затое якой аддана і няменнай любоўю ён любіў сваіх студэнтаў, з якой цярплівасцю і стрыманасцю мог "выпакутаваць" з акцёрам складаную ролю! Калі ён 22 гады назад ставіў у Гродне чэхаўскую "Чайку", мне давялося быць побач з ім. Дагэтуль памятаю, як пасля чарговай рэпетыцыі гэты зусім не лёгкі на слёзы чалавек плакаў ад таго, што бяссільны данесці сваё разуменне вобраза да актрысы, якая іграла адну з вядучых роляў. А потым у дзесяты і соты раз вышукваў для яе ўсё новыя "манкі", прыдумкі, прапанаваныя абставіны. Роля ў выніку атрымалася бліскуча...

Аднак галоўным сакрэтам Рудава мне падаецца ягоная этычная прысутнасць у нашай сучаснай тэатральнай атмасферы. З ранняга юнацтва і да апошніх дзён Валодзя — пры ўсёй сваёй нелюбові да "высокага штылю" — пры кожным зручным, а здаралася, і не самым зручным выпадку паўтараў: "Тэатр пачынаецца з этыкі Станіслаўскага". Так ён думаў. Так жыў. Так вучыў. Ён быў не проста рыцарам тэатра. Тэатр для яго павінен быў заўсёды заставацца менавіта храмам, Свяшчэннай Кнігай для ўсіх, хто да яго належыць. І гэтае "павінен" Валодзя здзяйсняў не змаганнем за падобны тэатр, а уласным жыццём.

Пераклад з рускай мовы.

1 Уладзімір Рудаў.
2 Сцэна са спектакля "Камедыя". Малы тэатр г. Мінска.

Тук-тук-тук

П'еса ў адну дзею

Уладзімір РУДАЎ

Права першага выканання аўтар меў намер прапанаваць актрысам Таццяне Мархель і Веры Шыпіле.

Дзейныя асобы:
Вольга
Гаспадыня

Пакой у двухпакаёвай кватэры. Абсталяванне невыразнае, хутчэй нагадвае "жытло", чым дом. Убогая шафа ў кутку, ложак, тэлевізар на абдзёртым століку, на тэлевізары — магнітафон, ля акна — пісьмовы стол з настольнай лямпай, перад ім — працёрты фатэль, ля процілеглай сцяны — канапа, крэсла і старэнькі сервант. На сценах вісяць пазалеташні каляндар, план горада, фатаграфія маладога чалавека ў рамцы, выпілаванай лобзікам гадоў пяцьдзесят таму, абраз Казанскай Маці Боскай. Цюлевая фіранка на акне — попельна-жоўтага колеру ад пылу ды нікаціну. Па нейкіх прыкметах можна здагадацца, што ў гэтым пакоі жыве дзяўчына: на стале побач з тэлефонам месціцца даволі вялікае люстэрка і параскіданы прадметы касметыкі, а таксама спадніцы, калготкі, туфлі і сандалеты. Усё абы-як і ў самых нечаканых месцах. Па аконнаму шклу, за якім згасае пагодны восеньскі надвячорак, поўзаюць мухі. Ад усяго гэтага бязладдзя і няўтульнасці чамусьці пачынае шчыміць сэрца, хочацца выйсці туды, дзе стынуць дрэвы і пакрысе цямнее неба. Або хочацца, каб хутчэй сюды прыйшоў хто-небудзь і што-небудзь пачалося. Але ніхто не прыходзіць. Толькі чуваць звыклыя гукі жыцця вялікага дома ў "спальным" гарадскім раёне: пошум машын пад акном, цоканне абцасікаў па асфальце, неўразумелы гул размоў прахожых, буркаценне водаправодных труб, сварка суседзяў, якую час ад часу перакрываюць віскаценне электрадрыля ды музыка, што даносіцца з дома насупраць. Паэзія тут амаль заціснута прозай жыцця, і калі б не тая сінява за акном ды чароўная жаўцізна парадзелых крон восеньскіх дрэў, было б зусім маркотна.

Яе з'яўленне заўважыў бы толькі пільны глядач — гэтак павольна адчыняліся дзверы, так незаўважна яна прабіралася ў свой пакой, каб не рыпнуць масніцамі; гэтак асцярожна зачыняла дзверы, нібы баялася кагосьці патурбаваць у гэтым доме, які яшчэ і не рыхтаваўся класціся спаць. Нейкі час яна стаіць ля дзвярэй — ці то пераводзіць дух, ці то прызвычайваецца да паўзмроку пакоя. Пасля, нібы наважыўшыся, дастае з кішэні плашча распачатую бутэльку віна і пачак лекаў і кідае іх на ложак, здымае з пляча вялікую сумку і пачынае распранацца: туфлі застаюцца ля дзвярэй, плашч асцярожна кладзецца на канапу, спадніца ляціць на крэсла, знятыя і адразу ж абнюханыя калготкі адпраўляюцца ў кут за канапу, блузка кінута на спадніцу, але трапляе на падлогу. Прыхапіўшы з ложка бутэльку віна і пачак лекаў, яна ідзе да стала і сядае ў фатэль, адкаркоўвае віно, высыпае з пачка на далонь штук з трыццаць таблетак, разглядвае гэтую купку, потым, уздыхнуўшы, кідае таблеткі ў рот і запівае іх віном; пэўны час прыслухоўваецца да сябе, потым здымае пярсцёнкі і завушніцы, сурвэткай выцірае памаду з вуснаў і ваткай — цені з павек. Ідзе да ложка, скідае пакрывала на падлогу і кладзецца пад коўдру. Варочаецца з боку на бок, спрабуючы сагрэцца, — у пакоі халодна, яшчэ не паляць. Яе рукі пад коўдрай рухаюцца пэўнымі маршрутамі, якія маглі б выклікаць усмешку жанчын і лёгкую юрлівасць у мужчын. Устае, ідзе да дзвярэй, паднімае сумку, вытрасае яе змесціва на канапу, бярэ з пачка цыгарэту, прыпальвае і вяртаецца да ложка, прыхапіўшы цыгарэтны пачак і запальнічку. Сядае на ложак, раптам згадвае пра попельніцу, не ўзнімаючыся з месца, дацягваецца да яе, закручваецца ў коўдру і курыць. Здымае са сцяны фатаграфію маладога чалавека ў рамцы, запальвае настольную лямпу, разглядае здымак, дзіўна ўсміхаецца.

Гэта — Вольга, ёй гадоў дваццаць пяць. Яна хутчэй непрыгожая, ды маладосць і душэўная адкрытасць яшчэ захоўваюць яе прывабнасць.

У калідоры чуваць старэчыя крокі, нехта падыходзіць да дзвярэй, тут крокі сціхаюць. Гэта — Гаспадыня.

ГАСПАДЫНЯ *(тузаючы дзверы, з-за дзвярэй)*. Волечка, дзетачка, ты зноў курыш у даму? А я ж цябе па-харошаму прасіла не курыць у даму, колькі разоў ужо прасіла, а ты ізноў курыш. Тук-тук-тук. У мяне ж чыста ўсё адзенне прапахла нікацінам, і валасы ўжо ім так смярдзяць, што калі кладуся спаць, дык быццам хто акуркаў накідаў у ложак. І суседзі смяюцца, кажуць, быццам гэта я памалу-паціху пачала курыць. А я ж не куру, ты ж ведаеш. Тук-тук-тук, адчыні, Волечка, што ты там зачынілася? Я ж ведаю, што ты ў даму, вунь як дым ідзе праз шчыліны, каб цябе ліха!

Вольга, працягваючы курыць, уключае тэлевізар, спачатку абыякава глядзіць перадачу, потым пачынае бязгучна перадражніваць вядучага і ўдзельнікаў. Робіць яна гэта добра.

Гэта ж трэба так смаліць!.. Чыста ўсю кватэру пракурыла! Я табе, Воля, ужо абяцала, што калі не кінеш курыць у хаце — выганю. Вось пабачыш! Малако на губах яшчэ не абсохла, а курыць — як бандзюга які. У мяне тутака не прытон, перабірайся куды сабе хочаш, а ў маім даму ты курыць не будзеш. За пакой трэці месяц не плоціць, прэцца ў сваіх брудных боціках па маёй чыстай падлозе, быццам нейкая свіння, у пакоі заўжды няпрыбрана — і яшчэ курыць! Я на галаву хварэю, рэўматызм такі, што ледзьве хаджу, мігрэні замардавалі так, што і сэрца баліць, і чую ўжо дрэнна, а яна, сучка, курыць як апошняя прашмандоўка! А каб цябе чэрці на тым свеце так абкурвалі! Каб табе скулле лупкі пераела! Каб табе... каб табе... Каб табе вочы павылазілі ад гэтага дыму і смуроду! Каб табе трасца! Адчыняй! Адчыняй, чуеш? Каму кажу?

Вольга, не дакурыўшы і палавіны цыгарэты, дастае з пачка новую і прыкурвае ад старой.

Ну, глядзі, сцерва, ты ж у мяне дакурышся! Я з табой па-харошаму, а ты гэтак вось? Я ж праз дзюрачку бачу, што ты новую цыгарэту прыкурыла. Адчыні, бо дрэнна будзе!

Вольга пераключае праграмы, але нічога не прыцягвае яе ўвагі і яна выключае тэлевізар.

Лічу да трох! Раз!.. Два!.. Два з чвэрцю!.. Два з паловай!..

Вольга пэўны час сядзіць моўчкі, пасля раптам пачынае танцаваць, седзячы на ложку і падпяваючы сабе: "Ум-ца-ум-ца-ум-ца-ца, ум-ца-ум-ца-ум-ца-ца!"

Адчыні хуценька, бо зараз тры будзе!..

ВОЛЬГА *(працягвае "танцаваць", гаворыць крыху заплятаючыся, нібы зап'янелая, далей гэты яе станзробіцца яшчэ больш прыкметным)*.

Главное — двигаться, чтобы лучше усваивалось, или говорить, говорить-говорить-говорить, только бы...

ГАСПАДЫНЯ. Тры! Ну, глядзі, я іду тэлефанаваць у міліцыю!

Паўза.

ВОЛЬГА. Я люблю мой дом. Мой дом, я тебя люблю!..

Ёй прыходзіць у галаву нейкая думка, здзіўлена хмыкае, шчоўкае пальцамі і нешта ледзь чутно мармыча. Вольга перабірае касеты, знаходзіць патрэбную, устаўляе ў магнітафон і ўключае яго на запіс.

ВОЛЬГА. Я люблю мой дом, мою нору. Люблю быть здесь и люблю сюда возвращаться. Когда я увидела эти старенькие обои в первый раз, и эти выцветшие занавеси, и это кресло, и кровать — мне показалось, что я снова вернулась в детство. Я люблю старые вещи, потому что... потому что с ними по-другому себя чувствуешь. Эту вот рамочку таскаю с собой все время. В ней раньше висела фотография отца, потом, когда он ушел от мамы и сошелся с той женщиной, она долго была пустая, хотя и висела на стенке. Эту рамочку отец выпилил в детстве, и сначала в ней висела фотография его родителей. А сейчас в ней висишь ты. Рамочка — тот же маленький домик, в котором меняются жители. А когда меня не станет — если меня не станет — ее, скорее всего, выкинут. Или хозяйка повесит в ней портрет своего покойного мужа, который у нее сейчас висит на кнопках в серванте. А уж когда и хозяйки не станет, вот тогда ее точно выкинут. Старые вещи мало кому нужны. А я себя среди них чувствую как дома. Это так клево — чувствовать себя дома. В своей тарелке. Все мне кажется, что нет для меня лучшего места, чем мой нынешний дом. И очень удобно: семь минут от метро или пять от троллейбуса. Когда я жила у... этой... как ее... ну, у прежней хозяйки, когда я там жила, мне нужно было минут десять переть от троллейбуса до пустыря, а потом еще минут пять по этому пустырю, будь он неладен. Меня там раз чуть не изнасиловали, скоты вонючие, чтоб они сдохли. Четверо вонючих подростков. Так вцепились, что я из пиджака своего еле выдралась. Потом уж очень этот пиджак жалела, даже думала: уж лучше бы они меня изнасиловали, а пиджак бы у меня остался. Он мне так нравился, тот пиджак. И тебе тоже. Я на спине вышила гладью ромашку, а на нее приколола значок — божью коровку, и когда в нем шла по улице или по университету, то все оборачивались. Мне все хотелось себя в том пиджаке со стороны увидеть, как я иду, а на меня все смотрят. Потом я долго еще в городе свой пиджак высматривала, все думала, что увижу и как-нибудь уговорю мне его отдать или продать. Все же это моя вещь. И она должна была остаться у меня. Но не нашла. Да-а-а. У меня на той квартире не только пиджак пропал, много шмоток исчезло. Я так думаю, что хозяйка тырила. Больше некому. А такую справедливую и честную из себя строила, что просто хоть умри. Когда я ей рассказала, что в магазинчике украла пачку печенья, так она чуть в обморок не грохнулась. Да и матери про ту пачку написала, когда я, надравшаяся, ей на глаза попалась. Сама закладывала как лошадь, втихаря, правда, — наверное, под одеялом, я никогда не видела, как она пила. Под одеялом — даже очень может быть. Когда она утром дышала мне в лицо, я чуть сознание не теряла. Ей-то самой, небось, казалось, что у нее изо рта фиалками пахнет. Сучка старая... Хотя она и не такая уж старая была. Ей тогда тридцать шесть было. Но не следила за собой, ходила мыть свои конторы, у нее их было штук пять, а потом на ночь напивалась. А когда ее спрашивали, кем она работает, этак скромно отвечала: "Менеджер по хозяйству". Угобзиться можно! Менеджер по уборным и сортирам. И у нее вечно хлоркой в дому воняло. Она этот хлорофос, наверное, воровала, ванная им завалена была. Нет, правда, откуда было взяться этому хлорофосу? Ведь не выдавали же ей его в самом-то деле. Тырила, факт. Что она с ним собиралась делать — не знаю, только пакетов этих все прибавлялось и прибавлялось. А вместе с ними и вони. Нет, здесь хорошо. Я люблю свою нору. Мне в ней удобно. Хотя она тебе и не нравится. У человека должно быть жилье, удобное жилье, недалеко от остановок. Ты гово-

рил, что, мол, жилье — это дом или берлога, а не домик или уютная квартира. Светелка, блин. А по мне так квартира или домик просто не нужны. Они высасывают человека, он все украшает свой дом, сам не замечая, как становится частью этого домика. У человека и должно быть... как ты мою дыру назвал?.. вот-вот, пристанище. Я люблю мое пристанище, мою дыру. Мою щелочку. Здесь мог бы жить кто угодно, а живу я. Не станет меня — и пристанище легко примет другого. Пусть уж он или она обставляют свою светелку как им вздумается.

Вольга спыняе магнітафон, перамотвае стужку назад, зноў уключае магнітафон.

ВОЛЬГА (*на стужцы*). ... вот-вот, пристанище. Я люблю мое пристанище, мою дыру. Мою щелочку. Здесь мог бы жить кто угодно, а живу я. Не станет меня — и пристанище легко примет другого. Пусть уж он или она обставляют свою светелку как им вздумается.

Вольга спыняе магнітафон, уключае запіс.

ВОЛЬГА. Что-то я все вру. Сейчас вспомнила, что рассказала тебе все про тот случай на пустыре. Что меня эти сволочи действительно изнасиловали, а потом и пиджак отобрали. Но я вру не потому, что мне хочется врать. Про тот пустырь — так, наверно, понятно, больно уж не хочется его вспоминать. Мне проще уговорить себя, что, мол, ничего не было. Хотя для тебя "было!" так и останется. Да ты мне так и сказал тогда: "Не захотела бы — ничего бы и не было". А когда я тебя спросила, что же мне было делать, ты сказал: "Умереть". Вот какой интересный разговор у нас тогда получился. Ну, что ж, вот я и умираю. (*Вольга спыняе магнітафон, пасля зноў уключае запіс.*) Вот снова соврала, что забыла, что рассказывала тебе про пустырь. Я помню. И буду помнить, пока буду жить. Может, и жить не хочется потому, что я очень хорошо наш разговор помню. Ты так ничего и не понял. Меня они тогда не изнасиловали, они меня трахнули, просто трахнули. Это ты уже потом меня изнасиловал этим своим разговором и... словом, всем, что было после. Или даже тем, чего после между нами уже, собственно, не было... Не было того, что было раньше. Мы стали... чужими, что ли. С того случая у нас все наперекосяк и пошло, верно? Хотя и до этого... Ну да ладно. Просто я про другое хотела сказать. Про то, что... Да ладно, соврала. Я ужасная врунья. Просто жуткая. И даже не в том дело, что я очень люблю врать. Не знаю даже почему. Иногда глупо как-то получается: я уже знаю, что через минуту скажу правду, но все равно продолжаю врать. Нет, я вообще-то говорю правду, стараюсь, так сказать, по мере сил, но, блин, почему-то у меня не получается. Здесь что-то не так. Я вот говорю что-то и тут же чувствую, что говорю неправду, хотя говорю-то в полной уверенности, что я так думаю. Вот пока говорила про мою нору, про мою любовь к этому моему жилью, так и захотелось другого. Какого-нибудь домика. И чтобы рядом было море. Я очень люблю море. И чтобы было тихо. И чтобы никого не было. Только ты да я. Только я да ты. (*Паўза.*) Хотя почему же, у нас могли бы быть дети. У нас могли бы быть красивые дети. (*Нядобра смяецца.*) Ну, это уже полный абзац! Ты — и дети! Ну да ладно.(*Перастаючы смяяцца.*) Почему нельзя ничего сказать, чтобы не понять, что говоришь? Знаешь, я всегда терялась в столовых, не могла выбрать из меню что-нибудь одно. То мне казалось, что я хочу тушеного мяса с картошкой, и когда я уже собиралась его брать, мне вдруг хотелось блинчиков с творогом, а когда заказывала блинчики, то тут же говорила: "Нет, нет, дайте мне что-нибудь другое!". Ты на меня злился, я видела, но что я могу поделать, если я так устроена. И с разговорами то же самое. Я говорю о чем-то и потом уже понимаю, что говорю не то, — не все, что во мне, не так, как во мне. А всего, наверное, и сказать невозможно. Я вот сказала, что хочу забыть про тот случай на пустыре, да, это так. Но иногда я о нем вспоминаю, хочу вспоминать, потому что.. не знаю почему. Мне иногда приятно его вспоминать. Дико, правда? Вот такое уж я говно. Там был один пацаненок — совсем мальчик. И у него ничего не получалось. Но он лежал на мне, елозил и так пыхтел, будто у нас с ним — все о'кей. А когда он сделал вид, что кончил, то ударил меня по лицу. Три раза. И бил бы еще, но там такой качок был, культурист или борец, крепкий такой мальчонка, он был первый, так он и остановил его. "Кончай, — говорит, — а то врежу". Этот драчливый онанист встал, закурил, его трясло, руки и губы просто ходуном ходили, сигарета никак не могла попасть в пламя спички, и когда он все же прикурил, то, еще не потушив спички, посмотрел на меня. Сверху вниз. Наверное, подумал, что я его смогу опознать. Посмотрел с таким страхом, что мне его даже тогда жалко стало. Вот я тот его страх люблю вспоминать, меня аж подтрясывает. Меня и сейчас трясет, когда я вспоминаю его страх. (*Яе сапраўды пачынае трэсці, потым ёй становіцца кепска, ёй млосна, яна часта глытае сліну, потым выключае магнітафон і адчыняе фортку, стаіць пад форткай, удыхаючы нібыта свежае паветра.*)

ГАСПАДЫНЯ. Усё. Зараз будуць, сказалі, што выязджаюць. Тутака яны табе зараз усё растлумачаць, вось убачыш. Палкамі гумовымі накідаюць па карку і ў плечы, вось тады, можа, сучка, і зразумееш што-небудзь. Тук-тук-тук! Гэта ж трэба, дурніца, узяла ж такі на сваю галаву кватарантку, каб табе ліха! Гаварыла ж нябожчыца Ангеліна Фёдараўна: "Глядзіце, Сцяпанаўна, каб потым не шкадавалі!" — як у ваду глядзела, няхай зямелька ёй пухам будзе! Гэта ж трэба: у сваім даму не магу ў пакой увайсці! Тук-тук-тук, адчыні, курва! Адчыні, бо кепска будзе! А каб табе ліха! Навошта ж ты, дурніца, фортку адчыніла? У доме холад сабачы, а яна фортку адчыняе! У мяне рэўматызму поўныя ногі, а яна адчыняе! Што ты там стаіш голая пад адкрытай форткай? Захварэць хочаш? Зачыні фортку!.. Зачыні фортку, каму кажу!

ВОЛЬГА зачыняе фортку, але ад акна не адыходзіць.

А што ты ў вакно глядзіш? Што глядзіш, пытаюся? Што ты маўчыш? Маўчыць і маўчыць сабе, нібыта не чалавек да яе звяртаецца, а сабака які. Толькі сама з сабою: "Бу-бу-бу! Бу-бу-бу!" Ці тэлевізар без гуку глядзіць, ці скача як шалёная. Не, каб з чалавекам пагаварыць. Сама з сабою размаўляе. Зноў з Мішам пасварылася?.. Га?.. Чаго маўчыш?.. Маўчыць! Ну, маўчы, маўчы! Зараз міліцыянеры прыедуць, тады пабачым! Можа, ты шчэй хочаш? Я наварыла. Без мяса, дзе ж на тое мяса грошай узяць, ты ж не плоціш ужо колькі месяцаў! Пайду пастаўлю, есці штосьці захацелася. Можа, і ты талерку з'ясі? Ну, маўчы, маўчы. Як сабе хочаш.

Паўза.

ВОЛЬГА (*уключыла магнітафон на запіс*). Сейчас стояла у окна и смотрела на улицу. Очень красиво: солнце уже почти ушло, настоящие сумерки, только верхушки домов и деревьев еще освещает солнце. Мне как-то моя школьная подруга, Ирка Мукусева, сказала, увидев, что я не в духе: "Посмотри на верхушки деревьев". — "Зачем?" — спросила я. — "Когда плохо, надо смотреть на верхушки, — сказала она, — помогает". С тех пор и я смотрю на верхушки деревьев, действительно, помогает. Особенно в сумерки. Я люблю сумерки. Уже не день, но еще и не ночь. И время бежит быстро, ты просто видишь, как оно уходит. Ты только тогда и видишь это. Днем и ночью это не очень-то заметно, оно просто тянется, еле идет. А в сумерках время бежит. Скоро будут зажигать фонари. Мне было плохо, меня чуть не вырвало, — я ведь выпила стакан вина и съела штук тридцать таблеток снотворного. А сейчас — хорошо. Я даже опьянела. Мне казалось, что умирать — страшно. Нет, мне тоже страшно, я очень боюсь, но только не так сильно, как мне представлялось. Я где-то читала, что когда травишься снотворным, нужно много двигаться или разговаривать, чтобы снотворное лучше усвоилось. Если б ты увидел, как я сейчас машу руками, ты бы посмеялся. А когда я очень захочу спать, то попрощаюсь с тобой, оденусь и поеду на вокзал. Не хочу умирать здесь. У меня хорошая хозяйка, зачем ей эти неприятности. Я даже документов с собой не возьму, ничего. Только талончик на метро. Пусть хозяйка потом думает, что я уехала куда-нибудь.

ГАСПАДЫНЯ. Я ж і на цябе грэю. Хадзем есці, дурнічка. Ну? Хадзем, хуценька, бо потым не дам. Тук-тук-тук. Ну глядзі, сцерва, галодная і сёння спаць будзеш. Як сабе хочаш.

ВОЛЬГА. И ты, наверное, хотя бы первое время будешь так же думать. Мол, уехала — и слава Богу. Со всеми этими ее изнасилованиями, залетами и любовями. А ежели все-таки честно, то меня.. меня никто не насиловал. Пиджак действительно отобрали, но я из него умудрилась выпорхнуть. Я просто тогда же, прибежав домой, представила, что так могло произойти. А потом придумывала всякие подробности. И эту вот историю про трясущегося онаниста — тоже выдумала. А на моем дне рождения — захотела рассказать тебе эту историю. Мне казалось, что ты меня пожалеешь. И, может быть, из-за этой вот лишней жалости любить больше будешь. (*Плача.*) Я до сих пор не понимаю, отчего ты тогда завелся. Ну, изнасиловали. Подумаешь. С кем не бывает. Сплошь да рядом. Нет, ты так завелся, будто это я тебя изнасиловала. Бросил мне сквозь зубы эти несколько фраз — ну, про "умереть". (*Выцерла вочы і высмаркалася ў папяровую сурвэтку.*) И весь вечер снова смеялся и танцевал с Верой. Ты ведь знаешь, как я к ней отношусь, я ведь ее и не звала на день рождения, она сама приперлась, но ты весь вечер с ней прохихикал, а потом заперся с нею в ванной. Но на пустыре ничего ведь не было. Ничего. Это я все так придумала, так придумала, что мне и самой иногда кажется, что было. Или все-таки было?

Паўза.

Какая разница? Я иногда что-то так придумаю, что мне потом кажется, что все, что я придумала, — было. Знаешь, мне иногда кажется, что придуманное — ну, все, что хорошо придумываешь, — оно все более правда, чем что бы то ни было. Чем то, что было на самом деле. Может быть, даже более правда, чем сама правда. Или как это сказать?

ГАСПАДЫНЯ. І гэтак бывае. Я, напрыклад, чагосьці прыдумаю, а потым здаецца, што так яно ўсё і было. Ангеліну Фёдараўну ўбачыла ў труне ў сне, а яна праз тыдзень і канькі адкінула. І гэтак бывае. Тук-тук-тук. Жанку маю як убачу хворую, дык яна мне піша, што захварэла. Ведаеш, напэўна, нешта такое ёсць на свеце, я і ў газеце пра гэта чытала. Нейкі доктар напісаў, ён жа падманваць не будзе. Зараз прынясу, я газету адклала. А ты адчыні пакуль дзверы. А то мне неяк няёмка.

ВОЛЬГА. Знаешь, я себя часто чувствую какой-то ненужной вещью. Бывают такие брелки — шелковые кисточки. На шторах такие кисточки бывают. Зачем они нужны — никто не знает. Вот я что-то вроде этой шелковой кисточки. Она очень быстро пачкается. Сколько пыль ни убирай, сколько руки ни мой. И тогда ее хоть выбрасывай.

Хадзіла, брадзіла сіротка адна.
"Ня смейся, казачэ, што я сірата,
Ня смейся, казачэ, што я сірата,

Ня смейся, казачэ, не насміхайся,
Не пайду за цебе, не спадзявайся,
Не пайду за цебе, не спадзявайся".

"Не бойся, дзяўчына, я сам не пайду, —
Паеду ў Расею, там лутша найду,
Паеду ў Расею, там лутша найду."

Праехаў Расею і ўсе гарада,
Не знайшоў красівей, як та сірата.
Не знайшоў красівей, як та сірата.

Не важна, дзе працаваць, галоўнае — як

Таццяна АРЛОВА

Калі пра актрысу кажуць, што яна разумная, дык часцей за ўсё маюць намер утаіць нейкія яе недахопы. Дакладней, пераарыентаваць увагу. Нібыта актрысам-жанчынам не варта мець ясны розум і залішнюю адукаванасць. Сярод сваіх аднагодкаў у тэатральна-мастацкім інстытуце Жанна Зарэмба, бясспрэчна, лічылася ідэолагам. З гэтай нагоды яе педагог Дзмітрый Арлоў раіў ёй сур'ёзна падумаць пра рэжысёрскую прафесію. Яна ж вырашыла застацца актрысай і з'ехала па размеркаванню ў правінцыю.

Па два з лішкам гады працавала ў тэатрах Брэста і Гомеля. Усё астатняе жыццё — у Бабруйску. Будучы мінчанкай, Жанна захоўвала пастаянную сувязь са сталіцай, перыядычна глядзела добрыя спектаклі і ніколі не пакутавала ад комплексу непаўнавартасці, адчувала сябе роўнай і цікавай сярод вялікіх і таленавітых людзей. Гэта дазваляла ёй пазбягаць налёту правінцыйнай баязлівасці, такой характэрнай для тэатральнага асяродка невялікіх гарадоў, і адначасова культу ўласнай асобы. Як гэтыя ўласцівасці ўжываюцца разам — загадка. Здараецца, так сумна сачыць за акцёрамі, апантанымі маніяй уласнай велічнасці. Яны не разумеюць, што гэтая велічнасць усяго толькі абласнога маштабу. Або наадварот: даводзіцца адгаворваць таленавітага няўпэўненага ў сабе чалавека ад адчування ўласнай мізэрнасці на фоне...

Усё адносна. Талент і годнасць усюды аднолькавыя, без скідак. Зайздрослівасць і себялюбства не знікаюць са зменай тэатра. У нашых штодзённых жыццёвых бітвах многае, на жаль, хутка губляецца. Каштоўнасці набываюцца значна меншыя. І ўсё ж.

Асабліва цяжка было Зарэмбе ў першыя творчыя гады. Удалечыні ад дому, у новым для сябе асяродку, без уласнага жытла і прывычных сяброў. Яна адчувала сябе чужой у добра прыцёртым калектыве брэсцкіх акцёраў, пакуль не выходзіла на сцэну. Там ужо ўступалі ў сілу законы мастацтва і ўсё звыклае, абывацельскае адыходзіла.

Як асоба Жанна Зарэмба не згубілася ні ў Брэсце, ні ў Гомелі. Яе камсамольская актыўнасць была заўважаная. Сярод звычайнай акцёрскай апалітычнасці і захопленасці зямнымі радасцямі сур'ёзныя грамадзянскія памкненні, творчая прынцыповасць асабліва заўважныя. Пэўная дзёрзкасць ёй заўсёды была ўласцівая. Яна не маўчала на сходах. З лёгкасцю нажывала не толькі сяброў, але і ворагаў.

Жанна стала мякчэй, калі сустрэла чалавека, які зрабіўся адзіным яе каханнем. На жаль, лёс не дазволіў гэтым двум любячым людзям быць разам. Шмат гадоў, дзесяцігоддзі разам сэрцам, душой, пачуццямі — і ў розных гарадах. Ён, намнога старэйшы за яе, не так даўно пайшоў з жыцця, але застаецца культавай асобай у яе доме.

Расказваю пра гэта выключна таму, што вопыт няпростых і прыгожых узаемаадносін змяніў не толькі жанчыну, але і актрысу. Вось дзе прыдаліся яе нешараговыя валявыя якасці, здольнасць супрацьстаяць хваробам, не ныць, не скардзіцца, а пераплаўляць жыццёвыя набыткі ў сцэнічныя вобразы.

У маладыя гады, калі даставаліся ролі сучасніц, Зарэмба зазнала пэўныя цяжкасці. Занадта высокая і хударлявая, не вельмі пластычная, яна саромелася сваёй знешнасці. Разумная і дапытлівая, актрыса пазбягала зямнога прыцягнення і рэалізму. Ёй бы ролі сімвалісцкага кшталту! Але тады ў тэатрах проста не было такога рэпертуару. І Жанна сама знаходзіла для сваіх вобразаў рамантычныя або містычныя фарбы.

2

Пазней стала зразумела, што яна актрыса для п'ес замежнага і класічнага рэпертуару. Але нават у правінцыі ёй давялося чакаць свайго часу. Заўсёды знаходзіліся патрабавальныя прымадонны, і Жанна саступала. Знакамітая руская драма ўвайшла ў яе жыццё з п'есамі Астроўскага. Замежная тэматыка — разам з немудрагелістай "Юстынай". У Бабруйску гэта быў любімы спектакль-доўгажыхар, шматразова знішчаны крытыкай за сентыментальнасць. У тыя часы меладрама лічылася непрыстойным жанрам. Тэатр быў настроены на гераічныя і патрыятычныя творы.

Дзіўна, але вельмі натуральная дакладчыца на сходах, Зарэмба была зусім неперакананай у ролях камсоргаў, парторгаў, кіруючых кадраў. Яе добра пастаўлены голас і чыстая літаратурная мова са сцэны раздражнялі, а ў жыцці ўражвалі. Быў нават момант у біяграфіі, калі яе паслалі ў Ленінград вучыцца арганізацыі і эканоміцы тэатральнай справы. Навучыўшыся, яна нейкі час працавала намеснікам дырэктара тэатра, але хутка расчаравалася і астыла. Першаснае, галоўнае — акцёрскі талент — зноў перамагло.

3

Амаль усе акцёры спрабуюць займацца педагогікай. Не пазбегнула гэтага і Жанна Канстанцінаўна. Вось дзе спатрэбілася яе музыкальнае і адухоўленае сцэнічнае слова. Яна пачала вучыць правільнай і культурнай мове. Атрымліваецца. Крыху пазней, у асабліва цяжкія хвіліны жыцця, яна звярнулася да рэлігіі. У царкве яе заўважылі і прапанавалі пазаймацца з дзецьмі. Сёння, апроч тэатра, маленькія прыхаджане — яе асаблівая ўвага і клопат. Яна ім чытае і расказвае, гуляе з імі і рыхтуе святочныя паказы. Сёння Жанна Зарэмба зусім не перажывае з-за сваіх сціплых знешніх даных, таму што на сцэне яна выглядае эфектна, своеасаблівая, стыльна. Да яе прыйшлі ролі немаладых жанчын з багатай біяграфіяй, дзе можна паказаць густ, майстэрства, веданне псіхалогіі. Яна старанна шукае грым і парык, прыдзірліва падбірае касцюмы, адпаведныя паходку і пластычны малюнак. Яна не вельмі пакутуе ад адсутнасці цікавай рэжысуры ў Бабруйску, таму што здольная любую мастацкую задачу вырашыць самастойна.

Да свайго шасцідзесяцігоддзя актрыса падрыхтавала ролю адзінокай кубінскай жанчыны Ампара ў спектаклі "Дом у каланіяльным стылі". На афішы ганарліва абвешчана, што гэта сентыментальная камедыя. А на самай справе гэта расповед пра адзіноцтва, дабрыню і аптымізм. Аб простых адносінах паміж людзьмі. Пра тое, як жыць нармальным людзям у свеце, дзе зашмат праблем. Гераіня Жанны Зарэмбы ў п'есе сучаснага кубінскага драматурга ў вельмі малой меры належыць таму далёкаму загадкаваму свету "вострава свабоды". Яна наша, сённяшняя, пазнавальная ў натоўпе, прыгожая, не ацэненая як след, недаатрымаўшая радасцей і цяпла.

Ампара Жанны Зарэмбы — тыповая з'ява ў нашым грамадстве. Актрыса іграе Ампара з неспатольнай прагай відачынства. Даўно ў яе не было такой цудоўнай работы, дзе можна паказаць і асабіста перажытае, і назапашанае майстэрства. Яна прымушае гледача ўдзельнічаць у духоўнай працы, ахінае сваёй энергіяй.

Даўно ўжо актрыса Магілёўскага абласнога тэатра імя В.І.Дуніна-Марцінкевіча, якая аддала яму трыццаць гадоў творчага жыцця, Жанна Зарэмба заслугоўвае высокага звання, пашаны, узнагарод. Але яна застаецца радавой, хоць на сцэне па ўсіх мерках — зорка. Мы такія няўважлівыя да сціплых людзей, асабліва калі яны не імкнуцца быць навідавоку і робяць сваю справу ўдалечыні ад сталічнай мітусні.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва аўтара.

1 Жанна Зарэмба.
2 Жанна Зарэмба ў спектаклі "Свеціць, ды не грэе".
3 Жанна Зарэмба ў спектаклі "Юстына".

Алагічная гісторыя ў лагічнай пастаноўцы

Таццяна ШЫМУК

1

Даўно вядома: каханне аднолькава засціць вочы як высакародным рыцарам і каралям, так і простым іх служкам. Калі ж да глыбокіх пачуццяў прыводзіць келіх з чароўным пітвом, дык існуе верагоднасць, што любоўная казка скончыцца прыгожа, але трагічна. Гэта як у "Тытаніку": адзін абавязкова чымсьці ахвяруе, магчыма, нават жыццём, другі цверазее і ідзе далей. Галоўныя дзейныя асобы новай п'есы "Трыстан ды Ізольда" закаханыя не на жарт. За такое натуральнае "юнацкае ачмурэнне" адразу хочацца падзякаваць купалаўцам-пачаткоўцам, а таксама рэжысёру і акцёру Аляксандру Гарцуеву, які "модна" паставіў п'есу драматурга Сяргея Кавалёва "Трышчан, або Блазны на пахаванні". Можна сказаць, маладыя адрасавалі лёгкую рамантычную гісторыю ў дзвюх дзеях маладым. І, здаецца, ёсць неблагі вынік — відавочная зацікаўленасць моладзі пастаноўкай "Трыстана..." на Малой сцэне Купалаўскага тэатра.

2

Старажытнае кельцкае паданне сабрала цэлую калекцыю літаратурных версій, увасобленых на экране і тэатральных падмостках Еўропы. І вось нарэшце "вандроўны сюжэт" завітаў на беларускую зямлю. Атрымалася займальная алагічная гісторыя з цікавым канцом: зусім не аптымістычная кульмінацыя вянчаецца хвацкім танцам. П'есу абставілі лаканічна. Упрыгожваюць сцэну лёгкі празрысты цюль і шматфункцыянальная дошка, што служыць героям то ложкам, то сталом...

Гарэзлівая, крыху легкадумная служка Ізольды Брагіня (С.Кажамякіна, С.Анікей) плыве на караблі ў каралеўства Карнаваль да суровага караля Марка, будучага мужа Ізольды. Менавіта вясёлая Брагіня ў выразным выкананні Святланы Кажамякінай заварыла ўсю кашу.

Шлюб па прымусу арганізаваў добрасумленны пляменнік Марка — прывабны рыцар Трыстан (А.Гладкі, У.Кампанеец). Імкнучыся дапамагчы ўзаемапаразуменню паміж жаніхом і нявестай, маці Ізольды дае Брагіні пляшку мілоснага пітва, каб тая ў зручны момант падліла зелле ў кубкі караля і панны. Але выпадкова і дачасна яго выпіваюць Трыстан ды Ізольда.

На жаль, каханне не змякчыла жорсткага сэрца тырана Марка. Ён нават не чакае сваяка з Арлендыі, бо не трывае ягоных частых поспехаў і перамог. Вобраз Марка, беднага і адзінокага чалавека, які сам з сабой гуляе ў шахматы і размаўляе ўладарным голасам, стварае Пётр Юрчанкоў. Але, да здзіўлення дэспатычнага караля, рыцар Трыстан стрымаў сваё слова — прывёз-такі цудоўную каралеўну Ізольду ў палац. У першай дзеі сцэна гульні ў шахматы вырашана адметным чынам: чатыры персанажы (выканаўцы другога складу) у яркіх касцюмах увасабляюць шахматныя фігуры. А танцавальныя выхады жыхароў Карнаваля пад "касмічную" музыку вылучаюцца арыгінальнасцю дзякуючы мастацкім і харэаграфічным знаходкам Дар'і Волкавай і Людмілы Фадзеевай. У спектаклі неаднойчы ўзнікае абаяльны вобраз боцмана, з гумарам раскрыты Мікалаем Прылуцкім і Аляксандрам Гарцуевым.

Здагадлівы Марка ніяк не паддаецца на хітрыкі Брагіні і Ізольды (К.Яворская і В.Фадзеева). Пасярод шлюбнай ночы ён раптам вырашае з'ехаць з замка і пакінуць Трыстана вартаваць ложак каралевы... Такім выпрабаваннем кароль "зачыніў пастку", выкрыў у сваім ложку Брагіню з рыцарам і выклікаў слёзы на вачах няшчаснай Ізольды. Вось такі атрымаўся "гаўбец".

3

Па-свойму кахае прыгожага Трыстана і жартаўлівая Брагіня, бо ведае ягоныя звычкі — пазабаўляцца з паненкамі і выпіць келіх віна. Дзяўчыну, якая не ведае, каму служыць, прымушае блазнаваць спрытны кароль Марка. Нешляхетным метадам ён імкнецца "расчараваць" закаханых: Трыстан хай пераапранецца ў вопратку лекара, Брагіня будзе прыкідвацца ягоным вучнем. У палацы замест лекаў маладыя вып'юць мілосны напой, і ўсё насланнё пройдзе. Але куды там! "Цуд" здараецца толькі з рыцарам — ён імгненна забывае сваю каралеву. Ізольда ж па-ранейшаму верыць, што ад кахання немагчыма вылечыцца. На сваю бяду, Ізольда абменьваецца з рыцарам вопраткай, каб дапамагчы яму знікнуць з палаца. Марка, упэўнены, што перад ім ненавісны пляменнік, кінжалам пасылае яму смерць. Так няшчасная жанчына становіцца ахвярай свайго кахання. Вось сумнае завяршэнне ўсіх папярэдніх метамарфоз.

4

Пастаноўка фантазій на вечную тэму супярэчлівых чалавечых пачуццяў атрымалася лагічнай, месцамі схематычнай. Пра гэта сведчыць ігра двух складаў маладых акцёраў, сціплая сцэнаграфія і гучнае музычнае афармленне спектакля, быццам пастаноўшчык мелодыямі "Эры" наўмысна хацеў прыглушыць страсці на сцэне. А можа, узмацніць іх ці проста зачараваць сістэмай DOLBY гледача?

Для выпускнікоў Беларускай акадэміі мастацтваў дэбют на акадэмічнай сцэне — вялікая радасць і хваляванне. Цікава, з якім настроем ідуць яны ў грымёрку рыхтавацца да чарговага паказу гісторыі кахання рыцара і каралевы? Гісторыі, якая кожны раз збірае поўную залу ў невялікім памяшканні Малой сцэны Купалаўскага? Маладыя купалаўцы адказваюць на мае пытанні.

Аляксандр Малчанаў

— Што, на вашу думку, самае галоўнае ў акцёрскай прафесіі?

— Арганізаванасць і дысцыпліна, вялізная самааддача, сканцэнтраванасць, талент ці хоць бы здольнасці. У сённяшніх умовах трэба вельмі любіць сваю прафесію, інакш у тэатры няма чаго рабіць.

— Якія ў вас адносіны з калегамі ў штодзённым жыцці? Яны сябры ці канкурэнты?

— Я не люблю канкурэнцыю ў тэатры. Стан барацьбы, мне здаецца, усё забівае. Добра, што ў нашым калектыве акцёры старэйшага пакалення дапамагаюць моладзі. Тым жа, хто сварыцца ў жыцці, складана іграць на сцэне.

Святлана Кажамякіна

— Якое адчуванне ўзнікла пасля першай адказнай ролі?

— Складанае. Напачатку адчуваеш сябе як перад экзаменам. Бяссонныя ночы і неспакой... Прыходзіш у тэатр, на цябе глядзяць вопытныя акцёры, рэжысёры, ацэньваюць твой "узрост"... Думаю, як упершыню сябе праявіш, так пойдзе і далей.

— Кім з беларускіх актрыс захапляецеся?

— У кожным пакаленні ёсць свае выдатныя асобы. Спачатку мяне вельмі ўразіла Галіна Макарава. Здзіўлялася яе таленту, таму, якія шчырыя яна стварала вобразы! Яна проста жыла на сцэне, а не іграла. Мне падабаецца і такая рознабаковая актрыса, як Алена Сідарава. Люблю цудоўнага чалавека ў жыцці і майстра на сцэне Зою Белахвосцік.

1 А.Малчанаў (Марка), С.Кажамякіна (Брагіня).
2 В.Фадзеева (Ізольда).
3 М.Прылуцкі (Боцман).
4 А.Малчанаў (Марка), С.Кажамякіна (Брагіня), А.Гладкі (Трыстан).

Андрэй Гладкі

— Што можна аднесці да плюсаў і мінусаў чатырохгадовай акцёрскай адукацыі?

— Мінусы пазнаюцца ўжо ў тэатры, пасля заканчэння ВНУ. Толькі тады адчуваеш, чаго не "ўхапіў" падчас вучобы. У інстытуце бракавала дысцыпліны і сур'ёзных адносінаў да заняткаў і практычнай падрыхтоўкі. Але і плюсаў шмат. У асноўным маладыя людзі свядома ідуць на тэатральны факультэт. Перад імі адкрываецца столькі цікавых магчымасцей!

— Каго з настаўнікаў акадэміі часта ўспамінаеце?

— Іллю Львовіча Кургана, выкладчыка сцэнічнай мовы. Ён не толькі выдатны знаўца свайго прадмета, а і выхавальнік акцёра ўвогуле. На занятках гэты чалавек дзеліцца толькі станоўчай энергіяй. Ад яго выходзяць такая дабрыня, цеплыня і любоў, што ў адказ імкнешся дасягнуць усяго, што ён ад цябе патрабуе.

Выкладалі на нашым курсе акцёры-купалаўцы Мікалай Міхайлавіч Кірычэнка і Зоя Валянцінаўна Белахвосцік. Яны загартоўвалі нас для працы на сцэне, вучылі працаваць на "ўсе сто".

Кацярына Яворская

— Як паставіліся вашы бацькі да рашэння стаць актрысай?

— Станоўча. Цяпер з гонарам расказваюць сваім сябрам, што іх дачка другі год працуе ў Купалаўскім тэатры.

Вольга Фадзеева

— Па-вашаму, асноўныя ўласцівасці акцёрскага таленту — гэта...

— Перш за ўсё, вядома, працавітасць. А яшчэ жыццё акцёра працэнтаў на дзесяць залежыць ад выпадку, шанцавання.

— Што даводзіцца рабіць для падтрымання добрай формы?

— Пастаянна практыкавацца ў сцэнічным маўленні, вакале, танцах, займацца спортам. У вольны час вельмі люблю ездзіць конна ў Лошыцкім парку Мінска.

Святлана Анікей

— Здаецца, у тэатральны інстытут дзяўчатам паступіць складаней. Як перамагалі канкурэнтак падчас уступных экзаменаў?

— Шчыра кажучы, я тады не думала пра канкурэнтаў. Увесь час толькі спадзявалася, што зацікаўлю камісію сваёй індывідуальнасцю. Памятаю, што многа плакала — вельмі хвалявалася. Мне было так важна паступіць, што кожны дзень, здавалася, хадзіла па лязу брытвы. Потым Лідзія Манакова сказала, што я паступіла, бо, як ніхто, вельмі сур'ёзна паставілася да іспытаў. Можа, выкладчыкаў прывабіла і тое, што ў мяне была мастацкая адукацыя. І меркаванне "раз чалавек малюе, значыць у яго адметнае светаўспрыманне", перамагло.

— Ці лёгка быць і жонкай, і актрысай? Не шкадуеце, што цяпер трэба сумяшчаць сямейнае жыццё і творчую працу?

— Не, не шкадую. Мне здаецца, што чым больш хваляванняў і штодзённых праблем, тым больш і карысных эмацыянальных назіранняў. Тады ёсць што сказаць. Калі ж акцёр інфантыльны, яму складаней...

Уладзімір Кампанеец

— Калі пачаліся мары пра тэатр?

— З класа восьмага сярэдняй школы, калі ўся калектыўная самадзейная творчасць павісла на маёй шыі. Аднойчы мая суседка, тэатральны рэжысёр, запрасіла мяне на ролю Валодзькі-падлетка ў "Трыбунале" А.Макаёнка. І пачалося... Пасля школы вырашыў паступаць у Акадэмію мастацтваў. Спачатку вучыўся на курсе Раеўскага, апошнія гады — у Манаковай.

— Каго з выкладчыкаў лічыце самымі патрабавальнымі?

— Іллю Львовіча Кургана і сваіх настаўнікаў па акцёрскаму майстэрству: Лідзію Аляксееўну Манакову і Мікалая Міхайлавіча Кірычэнку.

Пётр Юрчанкоў

— Што паўплывала на выбар прафесіі: прыклад бацькі ці моцнае жаданне стаць акцёрам?

— І першае, і другое. Нарадзіўся я ў акцёрскай сям'і, і, колькі сябе памятаю, заўсёды ў нас дома былі цікавыя людзі, якія вялі доўгія тэатральныя і "кіношныя" размовы. З сямі гадоў пачаў здымацца ў кіно. "Па дарозе" ў акадэмію ў вучылішчы набыў яшчэ адну спецыяльнасць, бо не вельмі паспяхова вучыўся ў школе. Можна сказаць, шлях у мастацтва быў прадвызначаны.

— Не палохаюць цяжкасці, звязаныя з творчасцю на сцэне, як матэрыяльныя, так і псіхалагічныя?

— Пакуль ты малады, няма чаго баяцца. Недахоп грошай пакуль не так востра адчуваецца, бо няма сям'і, дзяцей і іншых клопатаў. Нервы — гэта ўжо лад жыцця. Па-іншаму жыць проста немагчыма. У акцёра ненармаваны рабочы дзень. Ён жыве працай і днём, і ноччу. Калі гэта яготы свядомы выбар, астатняе ўжо не так важна...

5

6

5 С.Кажамякіна (Брагіня), В.Фадзеева (Ізольда).
6 Сцэна са спектакля.

Фота А.Спрынчана.

Магія святла

Юрась БАРЫСЕВІЧ

Спалучэнне розных фільтраў для асвятляльнай апаратуры дазваляе паказаць на тэатральнай сцэне і на кінаэкране раніцу, дзень, вечар і нават ноч, а таксама — дождж, снег, шчасце, багацце і многае іншае. "Святло творыць цуды, надае фантазіі праўдзівасць. Фільм пішацца святлом" (Ф.Феліні). Дзякуючы пералівам святла мігатлівая прастора пустога экрана ці голай сцэны выглядае жывой і без артыстаў. Дух жыцця можа і не прыкрываецца маскай чалавечага твару. З космасу Зямля здаецца жывой істотай не таму, што бачна людзей на ёй, а проста таму, што святло зіхаціць у віхурах аблокаў.

Галоўны рэквізіт чалавечай гісторыі — гэта, безумоўна, сонца. Навука і цяпер не можа даць адказу, ці варта было дзеля нашага спектакля паліць гэтую жырандолю. Пакуль вядома толькі, што некаторыя гульні не каштуюць нават свечак.

Мастацтва — даволі бляклае адлюстраванне вышэйшай праўды і прыгажосці, на якую мы не адважваемся ўзняць вочы, якую не маем сілы бачыць. Найбліскучую ігру артыстаў можна сузіраць гадзінамі без асаблівай небяспекі для вачэй: яна больш падобная не да сонца, а да ягонай бледнай копіі — месяца. За выключэннем рэдкіх зацьменняў, месяц не перакрэслівае шлях, які прайшло за светлавы дзень сонца, а, наадварот, спрабуе аднавіць яго, пераймае лаканічны жэст папярэдніка. Такім жа чынам цывілізацыя не столькі перакрэслівае, колькі падкрэслівае вынік працы сонечнага творцы — прыроду. Нават авангарднае мастацтва не разбурае рэчаіснасць, а толькі дапаўняе і пашырае яе. Прастора мастацкага твора ніколі не бывае зусім паралельнай да таго фізічнага свету, у якім мы ўсе сустракаемся, але не бывае і перпендыкулярнай. Усялякая штучная прастора часткова супадае з рэчаіснасцю, часткова выпадае з яе. У рэалістычным творы кропак судакранання з прыродай больш, у абстрактным — менш, але зніртаваная з ёй абодва.

Хрысціянскі абраз — гэта вобраз вышэйшага, светлага, выпраўленага свету. Абраз нібыта гаворыць чалавеку, што ён па-сапраўднаму яшчэ не нарадзіўся. Дакладней, у свет нязгаснага святла, усеагульнай любові і справядлівасці можна не нарадзіцца, а толькі ўваскрэснуць.

Адны людзі называюць цудам тое, што дапамагае ім забыць пра грошы, другія — тое, што прымушае іх хапацца за кашалёк. Ролю абразоў для сучаснага чалавека адыгрывае тэлерэклама (і амаль кожная выглядае цудатворнай). У дасканалым свеце рэкламных вобразаў таксама пануюць незямная прыгажосць, шчасце, любоў ды іншыя вечныя маральныя каштоўнасці, упакаваныя ў тавары апошняй мадэлі. Калі мы параўноўваем уласнае жыццё з бліскучымі дасягненнямі герояў рэкламы або мастацкіх твораў — у нас з'яўляецца адчуванне, што яны напраўду "жывейшыя за ўсіх жывых", а мы самі яшчэ не нарадзіліся. Мне здаецца, высілкі ўдзельнікаў мастацкай падзеі скіраваныя на тое, каб выхапіць гледача з багны ягонага існавання і даць яму шанец пачаць усё ад пачатку. Калі падае заслона і запальваецца святло ў зале — глядач павінен быў бы не пляскаць у ладкі, а раўці ад жаху, з якім мы звычайна сустракаем сваё новае жыццё. У ідэальным тэатры пасля спектакля чалавек не проста выходзіць з залы, а нараджаецца з яе — і таму мае права на новае імя.

1

Мы вяртаемся дахаты з царквы, шпіталя пасля цяжкай хваробы, з ложка каханай ці з турыстычнай вандроўкі амаль як з таго свету — з пасвятлелымі думкамі і крыху больш даверлівым позіркам. Твар чалавека — гэта топкае люстэрка, і ў ім яшчэ пэўны час — да першага сустрэтага сметніка — захоўваецца водбліск больш светлай паралельнай прасторы.

Мастацтва ў ягоным шаманскім ці рэлігійным аспекце дапамагае нам спаліць ва ўласнай свядомасці назапашанае смецце, выняць з вачэй хай сабе некаторыя церушынкі і бярвёны. Магічнай можа стаць любая прастора, калі бег часу і думак у ёй падпарадкаваць строгаму рытму. Сцэна ці экран не проста адлюстроўвае жыццё персанажаў, акцёраў і гледачоў, а парадкуе яго, ператварае ў рытуал і, такім чынам, надае яму сэнс. Нават у "тэатры абсурду" сцэнічная дзея, па словах Бекета, стварае не проста новую, а менавіта сэнсавую рэчаіснасць. І царква, і тэатр не пераймаюць нашае жыццё, але спрабуюць яго апраўдаць.

Карціну, вядома, можна напісаць любымі фарбамі, але ўсё ж такі пажадана, каб яна атрымалася крыху святлейшая за звычайныя ўспаміны і фантазіі чалавека, які яе купіць або атрымае ў падарунак. Добра, калі твор святлейшы за від з акна, калі ён здольны выглядаць святам, светлым днём сярод прыцемкаў будняў.

Калі мы ўваходзім у тэатр, нас ужо ў фае асляпляюць і прычароўваюць іскрыстыя промні жырандоляў, што адбіваюцца ў высокіх люстэрках, паркеце і мармуры, фатаграфіях "зорак" тутэйшай сцэны, золаце шыкоўна апранутых жанчын. Шарль Бадлер меркаваў, што нават у спектаклі галоўнай дзеючай асобай з'яўляецца менавіта жырандоля над залай — "цудоўная блішчастая рэчавіна, празрыста-крыштальная, складаная, круглая і сіметрычная".

На працягу тысячагоддзяў святарным цэнтрам сям'і, ролю якога цяпер адыгрывае тэлевізар, быў нязгасны агонь пасярод пячоры ці будана.

2

Полымя лічылася жывым, яно вячэрала з людзьмі і сімвалізавала шматвяковае адзінства роду. У агмень нельга было кідаць смецце, забаранялася і варушыць вуглі нажом, каб не параніць полымя.

Захавальніцамі агню, як цяпер тэлепраграмы на тыдзень, звычайна былі дзяўчаты. У Рыме святарны агонь горада ахоўвалі жрыцы-вясталкі (як і савецкія школьніцы, што стаялі пазней у ганаровай варце ля Вечнага агню на мінскай плошчы Перамогі, яны мусілі захоўваць цноту). Агонь чысты сам і ачышчае тых, хто яго сузірае.

Аб'ектам культу можа стаць любая крыніца святла — фізічнага або духоўнага: асветнікі і бадхісатвы, мемарыял спаленай карнікамі вёскі, "лямпачка Ільіча". У Савецкім Саюзе камуністы жартам казалі: "Нам сонца не трэба — нам Партыя свеціць!".

Усялякі культ патрабуе ахвяраў — і не толькі ад нас, але і ад нашых багоў. Ацтэкі меркавалі, што цяперашняе сонца (яно на небе пятае па ліку) нарадзілася ў велізарным вогнішчы, у якім бог Кетцалькаатль спаліў уласнага сына, а першыя людзі былі створаны з попелу і ахвяраванай ба-гамі на гэтую справу крыві. Біблейскі бог падзяліўся з людзьмі спачатку духам, а праз Хрыста — і сваёй крывёю. У сваю чаргу, багі жывяцца паствамі або ахвярамі вернікаў. У індзейцаў майя, напрыклад, існаваў звычай мужчынскага ахвяраскладання: удзельнікі рытуалу збіраліся ў храме, дзіравілі сабе чэлясы ў некалькіх месцах і нанізвалі іх, нібы пацеркі, на агульны шнурок, а потым абмазвалі агульнай крывёю выяву свайго бога, каб не паміраў ад смагі.

Ахвярная кроў злучае жывых, нябожчыкаў і багоў у супольную несмяротную форму жыцця. Хрыстова кроў, ужываная ў выглядзе прычасця, яднае вернікаў з усімі хрысціянамі, дзе б і калі б яны ні жылі — нават да нашай эры.

Культ сонца яднае нас з раслінамі і жывёламі, агмень — з уласным родам, а нацыя (пра гэта казалі Гётэ, Гюго, Пазняк і шмат хто яшчэ) пачынаецца з тэатра. У тэатр ходзяць тысячы, а не мільёны. Але можна пагадзіцца з думкай мастацкага кіраўніка "Вольнай сцэны" Валерыя Мазынскага: тэатр выпускае энергетыку, якая даходзіць "амаль да Серабранкі"— нават да таго чалавека, які ніколі не бачыў і не ўбачыць сцэны.

Пасярод першага еўрапейскага (на маю думку, і першага нацыянальнага) тэатра ў старажытных Афінах гарэў ахвярнік Дыяніса — і гэта можа патлумачыць нам, чаму тэатральныя заслоны заўсёды чырвонага колеру, і чаму якога б колеру ні было святло, што залівае магічную прастору сцэны, — яно заўсёды нагадвае кроў. Катарсіс (ачышчэнне) гледачоў дасягаецца праз спачуванне герою, які ахвяруе сабой, каб жыццё астатніх людзей стала крыху святлейшым. Сучасны тэатр паходзіць з крывавых містэрыяў сярэднявечча і антычных вакханаліяў — рытуальных оргіяў з ахвярараскладаннямі ў гонар Дыяніса (Вакха). На адным з такіх карнавалаў вакханкі разадралі вядомага спевака Арфея (такая ж доля пагражае сучасным эстрадным зоркам — таму яны не пагаджаюцца даваць канцэрты без целаахоўнікаў).

3

Грэкі штогод — у дзень найвышэйшага сонца — сімвалічна забівалі і самога Дыяніса ў абліччы быка ці казла, каб прымусіць яго зноў нарадзіцца зімой (на Каляды). Шанаванне бога віна і ўсіх раслінаў было адным з шматлікіх культаў паміраючага і ўваскрасаючага бога, з якіх потым развілося хрысціянства.

Рытуал забойства бога быў пашыраны сярод многіх земляробчых народаў, у тым ліку славянаў. Удзельнікі абраду рабілі вялікую лялькю ці апраналі багам палоннага. Спачатку ім усяляк паказвалі сваю любоў і шанаванне, а потым пудзіла спальвалі або тапілі ў рацэ, а падобнага да бога чалавека збівалі ў горкі яблык ці сапраўды забівалі і часам з'ядалі з надзеяй, што разам з богам вясной уваскрэсне пасля зімовага сну і прырода. Ва ўсіх гэтых дзеяннях ужо прысутнічалі тэатральныя элементы: нязменны сцэнарый, адмысловая вопратка і маскі ўдзельнікаў, сакральная пляцоўка, што мела зручны выхад у іншасвет. Рытуальнае забойства ці збіццё бога суправаджалася смехам і радаснымі скокамі ўдзельнікаў. Продкі верылі, што смех мае вялікую магічную сілу і найлепш дапамагае забяспечыць уваскрашэнне бога і добры ўраджай.

Некаторыя традыцыі старажытнага свята сёння адрадзіліся ў авангардным тэатры і мастакоўскіх перформансах. Найбольш папулярная тэма тут — рытуальнае забойства ці самазабойства артыста. У беларускім мастацтве апошніх гадоў можна прыгадаць перформансы А.Пушкіна на тэму забойства Язафата Кунцэвіча і Джахара Дудаева, серыю перформансаў І.Сіна "Ілья Сін памёр", акцыю самапахавання жыўцом З.Вішнёва, рытуальнае забойства і з'яданне хлебнага цела невядомага літаратара на паэтычным канцэрце ля помніка "сонцу беларускай паэзіі" Янку Купалу, раздачу гледачам перад творчай вечарынай А.Бахарэвіча ягоных "мазгоў" з фаршу і клубнічнага соку, дый маю спробу на фестывалі перформансаў "Navinki'99" выняць з разрэзанага жывата толькі што з'едзеную кнігу "Цела і тэкст".

Авангардысты імкнуцца (хто шчыра, а хто дзеля забавы) вярнуць мастацтву сакральную форму і сутнасць магічных рытуалаў, спадзеючыся вызваліць гледача з палону індустрыялізаваных відовішчаў мас-культуры. Тэатр не можа пераўзысці кіно і тэлебачанне ў колькасці паказаных забойстваў, але захоўвае неаспрэчную перавагу ў "якасці", сэнсоўнасці чалавечых ахвяраскладанняў.

Спадарожнікавае тэлебачанне і Інтэрнет гуртуюць нас сваім халодным святлом ужо не ў нацыі, а ў чалавецтва — такое, якім яно бачыцца з Атланты, Сіэтла і Галівуда. Тэлеэкран залівае прыцемкі нашых кватэраў не столькі святлом, колькі халоднай крывёю: найвышэйшы рэйтынг маюць навіны пра катастрофы і тэрарыстычныя акты, фільмы і рэпартажы з бойкамі і перастрэлкамі. Крывавыя відовішчы — адзінае, што масавы глядач гатовы спажываць у неабмежаванай колькасці. Людзі ўжо мала верыць у існаванне нашага свету і патрабуюць паказаць ягоную кроў, каб пераканацца, што ён сканаў яшчэ не ўвесь. Можна спадзявацца, што з цягам часу чалавецтва вырасце ў больш разумную істоту, але пакуль што ягоны інтэлект знаходзіцца на эмбрыянальнай стадыі развіцця. "Тэлевізаванае" чалавецтва — гэта сусветны натоўп, а не сусветная нацыя.

Віктар Пялевін у рамане "Generation "П"" выказвае меркаванне, што аўдыторыя тэлебачання, як і кожны асобны глядач, па сваёй фізіялогіі нагадвае малюска, які харчуецца і спаражняецца грашыма. Культ спажывання, які раздзімае тэлерэклама, ператварае чалавека ў своеасаблівы ORANUS (дупарот) — адну з безлічы жывых пацерак, што самі паўзуць адна за адной, чапляючыся за агульны шнурок грошай ротам і анусам, да ахвярнага вогнішча, у якім і згараюць іхнія жыцці. Сучасныя людзі жыўцом палаюць у пекле, а не заўважаюць гэтага таму, што замест печаў бачаць тэлеэкраны і супермаркеты. На думку Пялевіна, тэлевізары з'яўляюцца прамымі нашчадкамі распаўсюджаных калісьці на Блізкім Усходзе печаў для чалавечых ахвяраскладанняў. Але гэтыя печы пакінулі значны след і ў гісторыі тэатра, і ў гісторыі царквы. Найбольш папулярным сюжэтам у паўлітургічнай драме Сярэднявечча была біблейская гісторыя пра кінутых у печ вавілонскімі халдзеямі і ўратаваных анёлам юнакоў, якія адмовіліся пакланіцца залатому ідалу (на гэтую ж тэму Сімяон Полацкі пазней напісаў першую ў Расіі п'есу "Пра Навухаданосара цара, пра залатое цела і трох юнакоў, у печы не спаленых"). Каталікі рабілі інсцэніроўку гэтага падання на могілках або на плошчы перад касцёлам, праваслаўныя ж будавалі двух'ярусную печ і падмосткі ў царкве — ператваралі ў спектакль з піратэхнічнымі эфектамі саму літургію (звычайна ў адну з ранішніх службаў перад Калядамі). Праваслаўная літургія паводле сваёй структуры ўвогуле вельмі падобная да антычнага тэатра.

На думку Жана Както, сам тэатр — гэта велічэзная печ: "Той, хто і не падазрае пра гэта, усё адно павалі падсмажваецца там або згарае імгненна". Сапраўды, падчас спектакля станоўчыя героі імкнуцца запаліць, нібы свечкі ў храме, душы гледачоў сваім нутраным святлом. Ліхвярам жа кожны паказ, нават калі іх іграюць кепскія акцёры, дазваляе адпачыць некалькі гадзінаў ад катаванняў у пекле: замест іх там у гэты час палаюць душы артыстаў.

Некаторыя афрыканскія плямёны падсілкоўваюць полымя ў святарным агмені вёскі адмысловымі кавалачкамі дрэва, у якіх жывуць душы іхніх продкаў (беларускія сяляне, пакуль у хатах не было тэлевізараў, таксама верылі, што менавіта праз печ адлятаюць да неба душы нябожчыкаў). Не выключана, што і мы сёння не самі спальваем у тэлевізары свае жыцці: у ахвярнік сусветнай вёскі нас падкладаюць рукі нашых нашчадкаў.

4

5

1 У нашых вёсках дагэтуль існуе культ печы.
2 Царква паходзіць з той самай магіі святла, з якой нарадзіўся тэатр.
3 Бог сонца Геліяс часам дзеля адпачынку катаецца ўначы на ровары.
4 Ёг снедае святлом.
5 Новы бог: камп'ютэр.

Цела як матэрыял*

Оўэн ЭДВАРДС

Гуманізм эпохі Адраджэння грунтаваўся галоўным чынам на небяспечнай ідэі, што чалавек — гэта мера ўсіх рэчаў. Аднак яшчэ задоўга да таго, як простыя смяротныя пачалі мераць сабою сусвет (ад гэтай ролі людзі так і не адмовіліся дагэтуль), мастацтва было мерай чалавека. Прычым найчасцей мерай жанчыны. Мастакі заўсёды глядзелі на цела як на невычэрпную крыніцу натхнення і прадмет для эстэтычных эксперыментаў, ці гэта была Венера Вілендорфа (Willendorf) з яе першабытнай пачуццёвасцю, ці пнеўматычныя німфы на малюнках Пікаса. Вядома, гэта не было адзіным прымяненнем цела ў мастацтве. Калі не зважаць на эстэтычны бок, то аголеная натура — гэта не што іншае, як голае цела з усёй ягонай прывабнасцю і схаваным эратызмам (калі яго можна сапраўды назваць схаваным). Менавіта ў выяўленні аголенага цела змешваюцца мастацтва і пажадлівасць.

1

2

Тэхналагічныя асаблівасці фатаграфіі надавалі актам (выявам аголенай натуры) праўдзівасць, зрэшты, як і ўсяму іншаму, што трапляла ў аб'ектыў фотакамеры. Калі дзіўныя выявы егіпецкіх пірамід, зробленыя Фрэнсісам Фрытам (Francis Frith), маглі толькі моцна ўразіць гледача, то фатаграфіі мадэлей мастакоў (або, у выпадку Бэлака (Belloque), фатаграфіі нью-арлеанскіх прастытутак) адначасова і ўражвалі гледача, і абражалі яго. Яшчэ з часоў старажытных грэкаў чалавечае цела выяўлялася мастакамі з максімальнай дакладнасцю, а з часоў Пігмаліёна і Галатэі мастакі нават маглі закахацца ў свае тварэнні. На палотнах Рубенса і ў мармуровых скульптурах Кановы чалавечае цела, плоць перададзена з ашаламляльным майстэрствам, а створаная Манэ бледнаскурая куртызанка Алімпія выглядала настолькі рэалістычна, што ўзняўся гвалт на ўвесь Парыж. Аднак фатаграфія ступіла на абсалютна новую тэрыторыю, ствараючы неадольную ілюзію таго, што бачнае гледачу на фатаграфіі — гэта не прадукт мастацтва або тэхналогіі, а сама рэчаіснасць. Такім чынам, аголенае цела ў монахраматычнай абстракцыі фотаадбітка здавалася больш рэальным і таму яно несла ў сабе большы эратычны зарад, чым ружовыя целы на карцінах Рэнуара. Здаецца, што фотакамера з яе неаспрэчнымі доказамі таго, што яна *там была* і што яна *гэта бачыла*, зняла заслону ўяўнага паміж назіральнікам і суб'ектам здымкі. Так яна стварыла тое, што можна было б назваць шокам аголенасці.

Разам з партрэтам і пейзажам цела робіцца адным з заложнікаў новага працэсу фатаграфіі. Нейкі жартаўнік з колаў літаратурнай крытыкі нядаўна заўважыў, што ў сучасных раманах "паверхня зрабілася новай глыбінёй". Фатографы з самага пачатку ведалі, што ўсё, што яны маюць, — гэта толькі паверхня; многія, апроч таго, усвядомілі, што калі сфакусаваць сваю ўвагу на паверхні жаночага цела, то можна атрымаць шанц на поспех. Фатаграфіі напаўаголеных або цалкам аголеных жанчын могуць быць псеўданавуковымі (як спробы вывучэння фазаў руху чалавечага цела ў М'юбрыджа (Muybridge)) або паўмістычнымі (як партрэты танцоўшчыцы Айседоры Дункан у Акропалі, зробленыя Стэйхенам (Steichen)), аднак у падсвядомасці многіх гледачоў найчасцей прачынаецца пажадлівы сатыр, які падглядае з кустоў за купальшчыцай-німфай.

Вуайерызм можа быць татальным або толькі неакрэслена выпадковым. Фатаграфіі аголенай натуры ўмоўна падзяляюцца на дзве групы: "французскія паштоўкі", дзе фатограф непасрэдна эксплуатуе вуайерыстычныя комплексы, і разнастайныя "эцюды", мэта якіх больш высокая, аднак і яны могуць паслужыць менш высакародным памкненням, як ведаюць самі фатографы. "Паштоўкі", у сваю чаргу, можна падзяліць на дзве падгрупы: фатаграфіі "прыгажунь з вокладкі", надзвычай папулярныя ў 50-ых гадах, і паралельны свет парнаграфіі, якая квітнее цяпер, як ніколі раней. Сярод тых, хто кіраваўся больш узнёслымі матывамі, амаль усе — з пантэона знакамітых фатографаў. Часта, працягваючы традыцыі жывапісцаў, яны фатаграфавалі сваіх жонак і каханак, прычым рабілі гэта як у класічным, так і ў надзвычай інтымным стылі. Стыгліц (Stieglitz) зрабіў фотаздымкі Джорджыі О'Кіфі з такім сексуальным зарадам, наколькі гэта ўвогуле магчыма ў фатаграфіі, але наўрад ці вы змаглі б пераканаць аўтара ў тым, што гэта — нешта большае, чым проста медытатыўнае даследаванне жаночых форм. Эдвард Вэстан (Weston) мог праводзіць колькі заўгодна метафарычных паралеляў паміж узгорыстымі дзюнамі ў пустыні і тапаграфіяй аголенага цела, але зробленыя ім партрэты Харыс Вільсан (якая, як стала вядома, была ягонай каханкай) атрымаліся больш гарачымі, чым распалены на сонцы пясок. Ферэнц Берко (Berko), які зафіксаваў млосную чароўнасць аголеных натуршчыц у Індыі падчас Другой сусветнай вайны, мог шукаць (з бездакорнасцю ў эстэтычным плане) сувязь паміж п'янлівым святлом, бліскучымі тканінамі і раскошай жаночых форм, але гледачу можна дараваць тое, што ён перш-наперш угледзіць у гэтым эратычную танальнасць бяссоннай сіесты ў пакоі, заценены ад бязлітаснага трапічнага сонца. Бязважкія аголеныя жаночыя целы на тэхнічна складаных падводных фотаздымках Говарда Шатца (Schatz) вабяць нас як мастацкія вобразы, але яны не менш спакушальныя, чым прыгажуні-сірэны з вокладак ілюстраваных часопісаў.

Такая дваістасць акт-фатаграфіі спараджае пэўную іронію, ад якой ніхто з фатографаў не абаронены. Каб супрацьстаяць гэтаму эфекту двухсэнсоўнасці, яны выкарыстоўваюць самыя розныя спробы руйнавання традыцыйнага вобраза аголенай натуры і прымушаюць нас паглядзець на акты зноў, але менш пажадлівым вокам. Дасягаючы такога выніку, многія фатографы стварылі сапраўды вельмі цікавыя ўзоры фатаграфічнага мастацтва. Каб прымусіць нас пакінуць свой эратычны багаж перад дзвярыма ў фотагалерэю, Андрэ Кертэс (Kertesz) так павыгі-

3

4

1 А. Стыгліц. Джорджыя О'Кіфі. 1918.
2 Артур Моул. Партрэт Вудра Вільсана, складзены з постацяў 21 тыс. салдатаў і афіцэраў. 1918.
3 Е.Бэлак. Нью-арлеанская прастытутка. Каля 1912.
4 Нан Голдын. Аманда. Берлін. 1993. Арыгінал каляровы.

* © *Owen Edwards. "Bodies of Work". Пераклад артыкула, надрукаванага ў "American Photo". September/October 1999. Стар. 46—49.*

наў і парасцягваў фігуры сваіх мадэляў на фатаграфіях, што яны здаюцца адлюстраваннем у крывых люстэрках. Біл Брандт (Brandt) перакуліў нашыя ўяўленні аб прапорцыях цела, паказваючы на сваіх фатаграфіях жанчын з ненатуральна вялікімі канечнасцямі. Ірвінг Пэн (Penn), які зарабляў сабе на жыццё фатаграфаваннем элегантных, зграбных манекеншчыц, абраў для здымкаў аголенай натуры масіўных жанчын, якія ніколі б не змясціліся ні ў адну модную вячэрнюю сукенку. Хельмут Ньютан (Newton) надаў сваім мадэлям пагрозлівыя памеры і агрэсіўнасць сучасных валькірый: толькі тым, хто гатовы даць адпор усякаму нападу, яны пададуцца нечым меншым, чым *femmes fatales*. Роберт Мэплторп (Mapplethorpe), класічны ў сваім падыходзе да адлюстравання аголенага мужчынскага цела (не ў прыкладах яўнага гомаэратызму), смела зруйнаваў традыцыйныя гендэрныя стэрэатыпы сваімі фатаграфіямі жанчын-культурыстак. На фатаграфіях Лі Фрыдляндэра (Friedlander) аголеныя маюць цалкам жыццёвы, "сыры", "нефатагенічны" выгляд і кідаюць выклік агульнапрынятым умоўнасцям, прымушаючы гледача перажыць яшчэ раз падобныя адчуванні. Нан Голдын (Goldin) таксама аддае перавагу "сырому", злёгку "бруднаму" стылю аматарскай фатаздымкі, у якім перамешваюцца артыстызм і натуральнасць, пачуццёвасць і банальнасць, пажадлівасць і дэпрэсія.

Ні адзін з фатографаў не зруйнаваў так моцна нашага традыцыйнага ўспрымання цела, як Джоэль-Пітэр Віткін (Witkin), мастацкая задача якога — прывабіць гледача элегантна зробленым фотаадбіткам, вельмі падобным — на першы погляд — на класічны па манеры выканання. Але варта больш уважліва ўгледзецца ў фотаздымак, і вы зразумееце, што ў зграбнага на выгляд торса не хапае нейкіх істотных частак. Віткін дасягае сумесі прыгожага і вычварнага, паўтараючы элементы і кампазіцыі вядомых жывапісных палотнаў. Падобна сваім папярэднікам у справе руйнавання традыцыйнага вобраза аголенага цела Віткін дасягае большага, чым проста візуальнае ўзрушэнне. Сваім змрочным і паталагічным гумарам ён спрабуе патрапіць у самую нашу душу.

Сапраўды, немагчыма прадказаць, колькі яшчэ вострых перажыванняў атрымае глядач ад фатаграфічных эксперыментаў з целам у новым стагоддзі. Наколькі моцнымі будуць гэтыя адчуванні і якія з іх здолее стрываць наша знясіленая псіхіка? Запытайцеся пра гэта ў свайго псіхіятра. Заўсёды існуе верагоднасць, што эстэтычны маятнік калыхнецца ў адваротны бок — да больш класічнага стылю, у якім экстатычнае захапленне мае большае значэнне, чым іронія. Прыгажосць можа выйсці з моды ў мастацтве, але яна ніколі не страціць сваёй прывабнасці для чалавечага вока. Цела чалавека дае вялікія магчымасці для мастацкіх эксперыментаў, і існуе вялікае мноства спосабаў сфатаграфаваць аголенае цела ва ўсёй складанасці ягонага хараства. I адзіным непажаданым варыянтам будзе адмова ад спробаў яго адлюстраваць.

Пераклад з англійскай мовы
Уладзіміра Казлова.

5 Андрэ Кертэс. Плывец.
6 Ховард Шатц. З серыі "Падводнае святло". Арыгінал каляровы.

"Увайдзі ў агонь, у якім я палаю..."

Галія ФАТЫХАВА

Гэта радок з верша, напісанага скульптарам Ігарам Голубевым. А вось ягоная кароткая біяграфія.

Нарадзіўся ў Віцебску 10 чэрвеня 1961 года. Пачаў займацца мастацтвам пад кіраўніцтвам бацькі, які цікавіўся жывапісам і скульптурай. У 1980 скончыў політэхнічны тэхнікум, атрымаў спецыяльнасць радыётэхніка. Працаваў на Віцебскім тэлевізійным заводзе. Служыў у Савецкай Арміі (1980—1982). Вучыўся ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце. Быў аспірантам Беларускай акадэміі мастацтваў (з 1998).

У кнізе водгукаў на ягонай выставе, што праходзіла ў студзені гэтага года ў фае галоўнага корпуса Беларускага дзяржаўнага універсітэта, ёсць такі запіс: "Вы унікальная з'ява ў беларускай манументальнай скульптуры. Нікому яшчэ не ўдалося ў такім маладым узросце мець столькі работ". А Ігар Голубеў мне сказаў: "Я прытрымліваюся наступных правілаў: не спадзявайся, што цябе знойдуць, шукай сам. Таму я шукаю ўсё. І тэму, і заказчыка, і месца ўстаноўкі, і фінансаванне, і падрадчыка... Калі ўсё збяру разам, тады нараджаецца твор мастацтва".

Мастак працуе ў рэалістычнай манеры. Ён атрымаў добрую прафесійную падрыхтоўку ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце, дзе ягонымі настаўнікамі былі вядомыя беларускія скульптары Анатоль Анікейчык і Анатоль Арцімовіч. Малады творца паспяхова рэалізуе сябе менавіта ў гэтай плыні і лічыць, што кожны мастак мае свайго гледача. Ігар заўсёды помніць, што на ягоную долю выпала адказная місія: ствараць помнікі, па якіх нашы патомкі будуць ацэньваць нас. Усведамленнем гэтага сілкуюцца адказнасць і патрабавальнасць, з якімі мастак бярэцца за працу.

Ён думае пра гледачоў. У першую чаргу скульптура павінна быць прыгожай. Яна надоўга ўстанаўліваецца ў асяроддзі, дзе жывуць розныя людзі. Хоча чалавек ці не, але міжволі будзе кантактаваць з ёю. Таму скульптура павінна быць прывальнай для многіх як у змястоўным, так і ў выяўленчым плане, эстэтычна прыцягальнай, нават калі гэта які-небудзь дракон, увасабленне брыдкага.

Працуючы над тым ці іншым творам, мастак глыбока вывучае ўсё, што толькі можа знайсці па данай тэме. Менавіта таму ў ягоных творах так шмат дакладных і красамоўных дэталяў, няма нічога выпадковага.

Дыпломнай работай Ігара Голубева стала скла-

1 У дзень адкрыцця помніка.

2 Помнік Уладзіміру Караткевічу. 1992. (Орша.)
3 Фрагмент помніка Язэпу Драздовічу.
4 Архангел Міхаіл перамагае дракона. Бронза, 1996. (Мінск.)
5 Мемарыяльная дошка ў гонар кнігадрукара і асветніка Спірыдона Собаля. Бронза, 1998. (Орша.)
6 Помнік Напалеону Орду. Бронза, 1997. (Іванава Брэсцкай вобласці.)

даная скульптурная кампазіцыя, прысвечаная Язэпу Драздовічу, яе назва "Вечны вандроўнік" адпавядае рэальнаму жыццю мастака, які шмат вандраваў па Беларусі і стварыў сотні малюнкаў, прысвечаных помнікам старажытнага дойлідства, першым пачаў распрацоўваць у Беларусі касмічную тэму. Над постаццю мастака-вандроўніка ў сціплай сялянскай вопратцы ўзвышаецца дрэвамроя, у кроне якога грувасцяцца сілуэты замкаў, храмаў. "Дрэва Я.Драздовіча" выяўляе яго ўнутраны свет, у якім зітаваныя памкненні да неба, у космас і любоў да роднага краю, яго народа, гісторыі і культуры.

У 1993 годзе ў Траецкім прадмесці, на беразе ракі Свіслач, паўстаў гэты помнік Язэпу Драздовічу. Тры гады давялося змагацца скульптару, каб мы ўбачылі тут яго твор.

2

У 1992 годзе ў Оршы ў гарадскім парку, на беразе Дняпра, быў адкрыты помнік Уладзіміру Караткевічу. Рамантычна-адухоўлены скульптурны партрэт майстра слова і ўладара душ дапоўнены яго нымі паэтычнымі радкамі, прысвечанымі роднаму гораду. Драўляны зруб сімвалізуе родны дом, які знаходзіўся на тым самым месцы, дзе цяпер стаіць помнік.

У цэнтры Мінска, ля Чырвонага касцёла на плошчы Незалежнасці, у 1996 годзе ўстаноўлена яшчэ адна скульптурная кампазіцыя Ігара Голубева. "Архангел Міхаіл перамагае дракона" — так назваў сваю работу скульптар. Кампазіцыя вызначаецца надзвычайным дынамізмам, экспрэсіяй. Пры гэтым малады, прыгожы твар Архангела Міхаіла строгі і спакойны.

У працы над гэтай кампазіцыяй найбольшыя складанасці мастак зведаў менавіта падчас пошуку твару героя, яго нага выразу. Кампазіцыя адлюстроўвае самы напружаны момант сутычкі — Архангел пранізвае пачвару кап'ём. Але Ігар Голубеў не імкнуўся да паказу жорсткасці, таму шукаў такі твар, які перадаў бы ўвесь драматызм сітуацыі і разам з тым застаўся б прывабным. Здаецца, гэта атрымалася. Мы не бачым злосці або жорсткасці ў твары Архангела, захаплення бітвай таксама. Хутчэй за ўсё гэта ўсведамленне неабходнасці выканаць ускладзеную на яго місію і смутак, што даводзіцца прымяняць сілу.

У горадзе Іванаве Брэсцкай вобласці, былым мястэчку Янава, летам 1997 года адбылося ўрачыстае адкрыццё скульптурнага помніка мастаку, кампазітару і педагогу Напалеону Орду. Многія, хто прыйшоў на адкрыццё, упершыню даведаліся пра славутага земляка: дзе ён нарадзіўся і пахаваны. Скульптурны помнік Ігара Голубева ўвасобіў яго ў бронзе. Н.Орда паказаны шляхетна: ён быццам прысеў на пянёк з мальбертам у руках і з гусіным пяром на капелюшы. Аўтар помніка ведаў маленькую акалічнасць: пяро ў мастака было заўсёды пад рукой, бо яно часам замяняла пэндзаль. Для распрацоўкі вобраза Напалеона Орды было малавата крыніц — збярогся толькі адзін яго ны партрэт, але скульптурная дакладнасць работы Ігара Голубева выключная. Кампазіцыя шматпланавая, добра ўспрымаецца з розных бакоў, вызначаецца дасканалай пластычнай распрацоўкай дэталяў.

21 снежня 1999 года ва ўнутраным дворыку Беларускага дзяржаўнага універсітэта з'явілася бронзавая скульптура Еўфрасінні Полацкай. Выбар месца невыпадковы, бо знакамітая полацкая князёўна першай адкрыла школу на нашых землях. І было гэта больш за восем стагоддзяў таму. Мастак назваў сваю кампазіцыю "Асветніца Еўфрасіння Полацкая", падкрэсліўшы тым самым, што з мноства высакародных дзеяў, якія яна зрабіла, ён выбраў адну — асветніцтва. Тут і адказ на пытанне, якое ўзнікае ў гледачоў: "Дзе ж славуты крыж Еўфрасінні Полацкай?" Крыж быў зроблены пазней, а да ліку святых яна была прылічана пасля смерці. У помніку ж Ігара Голубева Еўфрасіння Полацкая паказана ў самым пачат-

3

5

4

6

ку свайго доўгага шляху ў несмяротнасць. Шмат душэўнай сілы запатрабавала праца над гэтым вобразам. Скульптар паказаў нам прыгажуню-князёўну яшчэ зусім юнай, калі яна толькі адракалася ад багацця і замуства, пайшла ў манастыр. Мастак расказваў: “Мне хацелася, з аднаго боку, перадаць пяшчотную прыгажосць маладосці, а з другога — непахісную волю і цвёрдасць характару, якімі мусіла валодаць гэтая юная асоба, якая прысвяціла ўсю сябе служэнню ідэалу”. Твар, адзенне, поза — усё вырашана гранічна проста. Асноўнае — вочы, позірк, скіраваныя да нябёсаў. Еўфрасіння прыслухоўваецца да голасу Усявышняга і запісвае Яго настаўленні ў кнігу, якую потым будзе выкарыстоўваць для асветы народа.

У свой час шмат давялося папрацаваць скульптару над кампаноўкай мемарыяльнай дошкі, прысвечанай Спірыдону Собалю, першадрукару, асветніку, заснавальніку друкарні Куцеінскага Богаяўленскага манастыра. Твар мастак зрабіў, як ён кажа, “на адным дыханні”, хоць пра першадрукара вядома зусім мала, не захавалася ніводнай ягонай выявы. Устаноўлена дошка ў 1998 годзе ў Куцеінскай лаўры (г. Орша).

7

8

Якія цяжкасці суправаджаюць працу маладога скульптара? Вось што ён распавёў: "Перашкоды былі розныя: праблемы з ліццём, пошукі архітэктурнага вырашэння, клопаты з добраўпарадкаваннем тэрыторыі. У пэўным сэнсе гэтага слова помнік Драздовічу гінуў тры разы. Першы раз мадэль выпала з кузава аўтамабіля на праезную частку вуліцы Сурганава. У другі раз з-за адсутнасці сродкаў пачалі адліўку ў політэхнічным інстытуце, дзе тэхнічныя ўмовы не адпавядалі патрабаванням. Знявечаную мадэль давялося перавезці на скульптурны камбінат. І зноў аднаўляць.

Для скульптуры вельмі важнае і архітэктурнае вырашэнне. Гэта як для каштоўнага каменя аправа. Цудоўна ўпісаліся ў асяроддзе помнікі "Напалеон Орда" і "Еўфрасіння Полацкая" (архітэктары Уладзімір Касяк і Уладзімір Ягадніцкі). Але не зусім удала знойдзены прапорцыі п'едэстала помніка Я.Драздовічу.

А вось з "Архангелам Міхаілам" сітуацыя проста кур'ёзная. Ужо тры з паловай гады стаіць ён на плошчы Незалежнасці, у самым цэнтры Мінска. Усе, хто бачыць помнік на фатаграфіях, пытаюць, а дзе гэта ён размешчаны? Скульптура знаходзіцца на ўзвышэнні над тратуарам, па якому рухаецца асноўны паток пешаходаў. З вуліцы помніка практычна не відаць.

"Вельмі балюча, — дадае Ігар, — калі бачыш, што не ўпарадкуецца тэрыторыя вакол помніка, не рамантуецца плошча ці п'едэстал помніка Я.Драздовічу, калі сам ходзіш і аднаўляеш літары, збітыя вандаламі. А часам узнікаюць і больш складаныя сітуацыі. Двойчы адліваўся Памятны знак ахвярам сталінскіх рэпрэсій для г. Оршы, двойчы яго знішчалі "збіральнікі" каляровых металаў. Помніку Напалеону Орду, пакуль чакаў дазволу на ўстанаўленне, такія самыя варвары адпілавалі руку з планшэтам і палец на другой руцэ. І ўсё ж мае работы жывуць і выконваюць сваю місію: расказваюць пра славу сыноў і дачок нашай Радзімы".

Мною пералічаны не ўсе работы мастака, якія ўпрыгожваюць гарады Беларусі. Ён шмат працуе таксама над станковымі партрэтамі, пано ("Песня пра зубра" па аднайменнаму твору М.Гусоўскага ў БДУ, 1999; мемарыяльная дошка, прысвечаная Уладзіміру Караткевічу, на Доме-музеі пісьменніка, 1998; помнік тым, хто загінуў у Афганістане, 1994 (абедзве работы ў Оршы) і інш.).

Манументальнае і станковае мастацтва Ігара Голубева шматграннае, яно ўвасабляе ягоныя пачуцці і талент, працавітасць і духоўную чысціню, а таму зразумелае людзям і ўспрымаецца ўсімі, хто хоць раз пастаяў каля помніка і падумаў аб нечым сваім, вечным.

9

7 Фрагмент помніка Напалеону Орду.
8 Фрагмент помніка Еўфрасінні Полацкай.
9 Фрагмент помніка Еўфрасінні Полацкай.

Шчодры падарунак

Людміла ВАКАР

Прыцягальнасць Віцебска як мастацкага цэнтра забяспечвае яму своеасаблівую ролю ў культуры Беларусі. Гэта не столькі калыска нацыянальнай традыцыі, колькі акно ў сумежныя культуры. Яшчэ на пачатку стагоддзя Віцебск прадэманстраваў здольнасць прымаць у тутэйшую прастору разнастайныя артыстычныя з'явы, і гэтая вартасць разам з раскіданай па ўсяму свету настальгіяй Марка Шагала пра горад свайго юнацтва надалі яму прыкметы "мастакоўскага раю". Правінцыйны беларускі горад з сусветнай вядомасцю прыцягвае да сябе творцаў з розных гарадоў і краін, напаўняючы свае музейныя фонды іх творамі.

Адным з апошніх паступленняў сучаснага мастацтва ў музей Марка Шагала была калекцыя графікі Любові Жухавічар і Ніны Ведзянеевай. У студзені 1999 года адбылася выстава мастачак, большая частка паказаных прац і была перададзена ў музей. Даная выстава стала трэцяй сустрэчай Л.Жухавічар з віцебскім гледачом. Ёй папярэднічалі ўдзел у І Шагалаўскім пленэры 1994 года і выстава творчага аб'яднання "Куст" у 1995 годзе. Ужо на пленэрнай выставе жывапіс Л.Жухавічар уразіў экзістэнцыйным стаўленнем да жыцця, паглыбленасцю персанажаў ва ўнутраны свет. Асабліва віцыблянаў здзівіў краявід іх горада, напісаны мастачкай падчас пленэру. Гэта была звыклая панарама Віцебска, якая раскрываецца з правага берага Дзвіны пры сузіранні гістарычнага цэнтра, але пазбаўленая канкрэтнага аблічча. Гарадская прастора без увагі на яе забудову, час дня і года. Проста горад на стромкім беразе ракі. Хутчэй прывід горада, чым яго рэальнае аблічча. Некалькі пабудоваў, раскіданых у паўзмроку ўзгорка-

1

2

1 Ніна Ведзянеева. Аркуш з альбома. Туш, пяро, 1990—1991.
2 Любоў Жухавічар. З серыі "Вялікая графіка". Змешаная тэхніка, 1997—1998.

3

4

вага ландшафту. Для любога гледача гэты краявід увасабляе нейкую ідэю горада, для віцябляніна ён заўсёды пазнавальны дзякуючы дакладна схопленай непаўторнасці месца. Тубылец нечакана ўбачыў у ім незнаёмыя праз штодзённую мітусню вуліцы і дамы, не прачытаную ў кніжках іх гісторыю, а неспазнаную таямніцу роднага горада, яго містычны дух.

У Віцебск Любоў Жухавічар прывялі не толькі прыхільнасць да творчасці М.Шагала, але і жаданне паглядзець на радзіму бацькі. Ён родам з-пад Оршы, і яго аповеды ўзгадавалі цікавасць да Беларусі. Таму яе падарожжы ў Віцебск і Оршу пры ўсёй арганізацыйнай абцяжаранасці (Жухавічар з'яўляецца кіраўніком праектаў правядзення выставаў 1995, 1999 гадоў) маюць яшчэ прыхаванае жаданне знайсці сляды ўспамінаў бацькі. Гэтае гарманічнае спалучэнне ў асобе мастачкі жыццёвай актыўнасці і духоўных пошукаў прыцягнулі да яе пільную ўвагу многіх віцяблян. Кожны раз яе творы здзіўляюць усё большай ступенню паглыблення ў неабсяжны свет метафізічнага мастацтва.

Мінулай зімой Жухавічар прывезла вялізную папку графікі. З яе начыння — уласных акварэльных ды гуашных аркушаў, а таксама малюнкаў пяром і гуашаў сваёй заўчасна памерлай сяброўкі Ніны Ведзянеевай — яна зрабіла надзвычай хвалюючую экспазіцыю. Атрымаўся дыялог мастачак пра творчасць, жыццё, яго сэнс і плён, які ўражваў драматызмам і сілай іх талентаў. Для абедзвюх творчасць мае спавядальны характар, кожная выказвае сваё стаўленне да свету і чалавека, да трагічнасці гэтых стасункаў. Аўтарак не цікавяць дробязі побыту, канкрэтныя падзеі, сюжэтная апавядальнасць. Графіка гэтых жанчын мае магутны маштаб мастакоўскага абагульнення і тонкае пранікненне ў таямніцы чалавечага духу. Асоба, яе самапачуванне ў крытычных сітуацыях, неадольная прага чалавека спазнаць існае, наблізіцца да вечнага — вось кола тэмаў, да якіх звяртаюцца мастачкі. Пры пэўнай агульнасці іх духоўных пошукаў відавочнае і рознае стаўленне да вечных пытанняў быцця.

Графіка Ніны Ведзянеевай увасабляе жыццё праз трагедыю, яе герой супрацьстаіць сусветнаму злу. Яго воля цалкам падпарадкавана барацьбе, кожным рухам, жэстам ён здзяйсняе выклік няўмольнаму лёсу. Прастора аркушаў Любові Жухавічар таксама поўная напружання, але чалавек тут знаходзіцца як бы па іншы бок дабра і зла. Ён прымае жыццё такім, якім яно ёсць, ён пераадольвае не столькі знешнія абставіны, колькі ўласныя прадчуванні.

Пра рознасць творчага падыходу і адпаведна мастакоўскага тэмпераменту сведчаць матэрыял і тэхніка выканання. Ніна Ведзянеева часцей звяртаецца да пяра. З яго дапамогай яна, што той скульптар, "выдрапвае" з папяровай плоскасці пластычныя аб'ёмы чалавечых целаў. Рух пяра імклівы, штрых жорсткі, нервовы. Лініі хаатычна спалучаюцца або разыходзяцца, утвараючы няроўны "вогненны" контур вакол усёй постаці.

Любоў Жухавічар не супрацьпастаўляе асобу і свет, а, наадварот, падкрэслівае іх адзінства. Чалавек і асяроддзе тут успрымаюцца як цэласная субстанцыя. Дасягаецца гэта жывапісна-танальнымі сродкамі. Глыбокі змрок запаўняе прастору яе аркушаў і паглынае постаць чалавека, з'ядаючы абрысы і вагу. На іншых аркушах прастора дыхае, зіхаціць слаямі акварэльнай фарбы. Іх недакладныя, цякучыя формы ўтвараюць жывую матэрыю, якая нараджае людскія прывіды і абрысы краявідаў. Няпэўнасць і зменлівасць абарочваюцца жыццёвасцю і вечнасцю. Людзі на акварэлях Жухавічар ператвораны ў цені, якімі поўніцца Свет. Іх кволасць — што тая надзея, за якой будучыня.

На адкрыцці выставы Любоў Жухавічар казала пра сваё глыбокае здзіўленне мастакоўскай самаахвярнасцю Ніны Ведзянеевай, якая памерла ў трыццаць два гады, не зрабіла артыстычнай кар'еры, але дасягнула творчага самараскрыцця. Сёння яе графічныя аркушы атрымліваюць вышэйшыя ўзнагароды на маскоўскіх артыстычных імпрэзах. Развaжаючы пра свае этычныя і эстэтычныя каштоўнасці, Жухавічар згадвала Шагала, Рэмбрандта і... старых кітайцаў, якія, на яе думку, сфармулявалі самую дакладную тэорыю творчасці. Адштурхваючыся ад гэтых каардынатаў, цікаўны глядач можа згадаць яшчэ шэраг імёнаў і разам з тым убачыць у творах мастачак неабарочныя тэндэнцыі сённяшняга часу.

Віцябляне разам з калектывам музея М.Шагала шчыра ўдзячны Любові Дзмітрыеўне Ведзянеевай, маці мастачкі, і Любові Жухавічар за іх шчодры падарунак. Гэтая калекцыя можа быць паказана ў любым музеі Беларусі. Думаецца, што яна выклікае цікавасць у артыстычных колах нашага грамадства.

5

6

3 Ніна Ведзянеева. Насілле. Акварэль, бялілы, туш, 1990—1991.
4 Любоў Жухавічар. З серыі "Малая графіка". Змешаная тэхніка, 1997—1998.
5 Ніна Ведзянеева. Аркуш з альбома. Туш, пяро, 1990—1991.
6 Любоў Жухавічар. Ля варот. З серыі "Вялікая графіка". Змешаная тэхніка, 1997—1998.

З альбома мінскага святлапісу

Надзея САЎЧАНКА

Гістарычная каштоўнасць, эстэтычная гожасць, дый проста чалавечая цеплыня старых фотаздымкаў агульнавядомыя. З гадамі іх "матавасць" — у прамым і пераносным сэнсе — хвалюе ўсё больш і больш. Але наша зразумелае хваляванне не павінна прыхоўваць за той жа матавасцю рэальныя ўмовы стварэння фотаработ, матэрыяльныя і тэхнічныя цяжкасці і, як зайсёды, відаць, было і будзе, — вымогі палітычнай кан'юнктуры. Мастацтва фатаграфіі, асабліва ў публічных майстэрнях і шырокім друку, зазнала іх з першых крокаў свайго развіцця — на тое яно і мастацтва. Што ж да імёнаў майстроў-выканаўцаў фота, дык многія ўжо "не праявяцца". Тым больш ухвальна, што аўтар артыкула Надзея Саўчанка ўзнавіла некаторыя з імёнаў мінскіх, як тады называлі, святлапісцаў і адрасы майстэрняў на колішніх вуліцах горада, сам успамін пра якія дадае захаваным выявам трымцення ў нашых руках...

1

Гаворку пра заснавальнікаў фатаграфіі ў Мінску пачнём з Антона Прушынскага. Дакументальныя звесткі пра яго мы знайшлі не толькі ў "Фотографической иллюстрации" (№ 8—9 за 1863 год). У запісцы паліцмайстра ад 17 лістапада 1861 г., накіраванай мінскаму губернатару, паведамляецца, што ў мінскім рымска-каталіцкім кафедральным касцёле адбудзецца набажэнства ў памяць пачатку польскага паўстання 1831 г., і "что для отыграния обедни сей фотограф Прушинский заговорил здешнюю городскую музыку, уплатив содержателю оной деньги" (НГАБ, ф. 295, воп. 1, с. 1405, арк. 164). На гэтым набажэнстве быў прапеты рэвалюцыйны гімн і прачытана малітва "за усопших братий". Такім чынам, дакументальна пацвярджаецца факт існавання ў Мінску фотамайстэрні Прушынскага яшчэ ў 1861 годзе. З гэтага ж паведамлення зразумела, якіх поглядаў трымаўся фатограф. Менавіта Прушынскі з'яўляецца аўтарам знакамітага фотапартрэта беларускага пісьменніка Вікенція Дуніна-Марцінкевіча, што выкананы найхутчэй да 1863 г.

На ім пісьменнік апрануты ў чамарку — вопратку з саматканага шэрага сукна з цёмнымі палосамі на грудзях, вельмі папулярную сярод паўстанцаў. "Гэта быў не проста здымак, — піша гісторык Г.Кісялёў, — а здымак-сімвал, сімвал далучэння да перадавых ідэй эпохі, да вызваленчага руху" (Кісялёў Г. Імгненне і вечнасць //Мастацтва Беларусі. 1984. № 6.).

Але на пачатку 1860-ых гадоў поруч з ужо добра вядомай фотамайстэрняй Прушынскага ў Мінску існавала яшчэ адна фатаграфія. Належала яна Якаву Брафману. Вось радкі з краязнаўчага артыкула П.Архангельскага "Мінск" у згаданым нумары "Фотографической иллюстрации", якія захавалі для гісторыі гэты факт: "От площади (маецца на ўвазе плошча Верхні рынак. — **Н.С.**) идут улицы: Францисканская, Зибицкая, Сборовая и Доминиканская..., на первой помещено прекрасное здание гимназии и две единственные в городе фотографии, первая Прушинского, весьма неопытного фотографа, поддерживаемого Польским населением и в настоящее время заарестованного по участию в мятеже, — вторая Якова Александровича Брафмана, замечательного фотографа, заслуживающего по искусству своему занять почетнейшее место в кругу наших Русских фотографов". Даруем аўтару ягоныя ацэнкі, бо іншых пазіцый у тагачасным расійскім друку быць не магло — усе выданні праходзілі вельмі жорсткую цэнзуру.

У гэтым жа нумары "Фотографической иллюстрации" быў змешчаны найбольш ранні з вядомых фотаздымкаў Мінска. І зрабіў яго хутчэй за ўсё менавіта Якаў Брафман. Бо ў часопісе, рэдактар якога П.Архангельскі быў расійскай арыентацыі (а гэта лёгка адчуваецца нават у словах прыведзенага ўрыўка), фотаздымак прыхільніка палякаў Прушынскага, тым больш арыштаванага за ўдзел у паўстанні, проста не быў бы апублікаваны з палітычных матываў.

Такім чынам, у 1863 годзе ў Мінску, горадзе з 23-тысячным насельніцтвам, меліся два святлапісныя кабінеты. Такая невялікая колькасць фатаграфічных устаноў можа тлумачыцца ўзмоцненай палітыкай улад у дачыненні да вызвольнага паўстання. Гэтыя часы былі сур'ёзным выпрабаваннем для фатографаў і фатаграфіі.

Так, паводле прадпісання ад 4 лістапада 1862 г., святлапіс ставіўся ў адзін рад з іншымі сродкамі друку, якія, меркаваў урад, уяўлялі сабой сур'ёзную пагрозу для дзяржаўнай бяспекі і таму патрабавалі самага строгага кантролю за іх дзейнасцю (НГАБ, ф. 1416, воп. 4, спр. 11800, арк. 4).

Яшчэ адно прадпісанне выйшла ў разгар вызвольнага паўстання — 12 чэрвеня 1863 г. Гэты дакумент загадваў правесці рэвізію ўсіх фатаграфічных устаноў у Паўночна-Заходнім краі. І неадкладна апячатваць апараты і закрываць тыя фатаграфіі, гаспадары якіх не маюць законных пасведчанняў ці будуць заўважаны ў нядобранадзейнасці. Астатнія трымальнікі фатаграфічных устаноў павінны былі ў пяцідзённы тэрмін прадставіць паручыцельствы не менш як трох асоб з добрай рэпутацыяй, а таксама грашовы залог ад 200 да 600 рублёў, зыходзячы з колькасці і аб'ёму працы ў фатаграфічнай установе. Да таго ж уладальнікі фатаграфіі неслі асабістую адказнасць за добранадзейнасць сваіх работнікаў і за выпуск фатаграфічных партрэтаў удзельнікаў паўстання ці відаў, што нагадвалі пра "смуту" ў Польшчы (НГАБ, ф. 1416, воп. 4. Спр. 11800, арк. 5 адв. — 7; 28—29 адв.).

Такія "драконаўскія" меры, безумоўна, стрымлівалі развіццё фатаграфіі. Вымушалі майстра шукаць сродкі для грашовага залогу, а яны былі немалыя, абмяжоўвалі свабоду творчасці, калі фотаздымак чалавека ў "польскім" адзенні мог каштаваць фатографу ў лепшым выпадку ягонай справы.

У 1866 г. былі ўведзены новыя правілы, у якіх працягвалася практыка грашовых залогаў, але цяпер яна датычыла толькі фатографаў нярускага паходжання. Тым, хто зможа пацвердзіць сваю "совершенную благонадёжность и преданность правительству", залог, унесены паводле прад-

2

3

4

1 Фатограф невядомы. Мінск. Саборная плошча. (Колішняя ўласнасць Беларускага музея ім. І.Луцкевіча ў Вільні). 1860-ыя гады. 6,4 x 10; 5,7 x 8,9.

2 Майсей Напельбаум. Дом Мінскай гарадской думы і ўправы на рагу Губернатарскай і Юр'еўскай вуліц. 1896—1910. 28 x 43; 15,4 x 21,2.

3 Рыгор Міранскі. Будынак Мінскіх губернскіх прысутных месцаў. Пач. XX ст. 21,5 x 25,7; 16,3 x 20,1.

4 Фатограф невядомы. Мінск. Вуліца Хрышчэнская з відам на Дамініканскі касцёл. (Колішняя ўласнасць Беларускага музея ім. І.Луцкевіча ў Вільні). 1860-ыя гады. 6,3 x 9,9; 5,8 x 8,5.

пісання 1863 г., мог быць вернуты (НГАБ, ф. 1416, воп. 4, спр. 11800, арк. 14).

Памякчэнне сітуацыі адбылося ў 1870-ых гадах. Быў адменены грашовы залог, але ўлады па-ранейшаму збіралі звесткі пра палітычную добранадзейнасць фатографаў. Каб адкрыць фатаграфію, неабходна было звярнуцца па дазвол да мінскага губернатара. Ён, у сваю чаргу, накіроўваў запытанні старшыні губернскага жандарскага ўпраўлення, пракурору акруговага суда, паліцмайстру. Прычым паліцмайстар запаўняў спецыяльную анкету, якая складалася з 15 пытанняў, сярод якіх былі такія: дзе жыў і чым займаўся просьбіт апошнія тры гады; ці няма сярод яго сваякоў або блізкіх знаёмых асоб паднаглядных ці тых, што знаходзяцца на якім-небудзь падазрэнні ў паліцыі; ці не судзіўся просьбіт;

5

ці не быў заўважаны ў палітычнай і маральнай нядобранадзейнасці; ці не заўважалася ў просьбіта якіх-небудзь падазроных "сборищ или сходбищ"; ці зручна для назірання размешчана памяшканне, дзе просьбіт мяркуе займацца фатаграфічнай справай (НГАБ, ф. 295, воп. 1, спр. 6244а, арк. 4 адв., 5). І калі адозвы адказных асоб былі станоўчыя, губернатар выдаваў просьбіту спецыяльнае пасведчанне. Гэта — пры ўсім тым, што працэдура ў цэлым спрасцілася: дазвол не трэба было ўзгадняць з міністрам унутраных спраў у Санкт-Пецярбургу.

У пасведчанні, якое павінна было вісець на самым бачным месцы, абавязкова вызначалася месца (горад, вуліца і дом) знаходжання студыі. Гэтым дакументам уладальнік майстэрні быў абавязаны "в точности исполнять правила, указанные в Уставе Цензуры и печати... и другие, относящиеся к сему предмету существующие и впредь могущие последовать узаконения или распоряжения Правительства" (НГАБ, ф. 295, воп. 1, спр. 6244а, арк. 10). Спачатку пасведчанне выдавалася толькі на адзін год. Калі гэты тэрмін канчаўся, гаспадар фатаграфіі праходзіў перарэгістрацыю, каб атрымаць новы дакумент. З 1896 г. сталі выдавацца бестэрміновыя пасведчанні, якія падлягалі замене толькі ў выпадку перамены адраса фотаатэлье.

На 1 кастрычніка 1880 г. у Мінску былі 4 святлапісныя кабінеты (НГАБ, ф. 295, воп. 1, с. 3396, арк. 145). У 1890-ых гадах гэтая колькасць узрасла ўдвая і вагалася ў межах 7—9. Найбольшая колькасць фотамайстэрняў у горадзе — 11— была зафіксавана ў кастрычніку 1898 г., як вынікае з "Ведомости о фотографических заведениях, существующих в Минске к 1.Х.1898 г." (НГАБ, ф. 295, в. 1, спр. 6597, арк. 43 — 45 адв.). На першы погляд, няшмат, асабліва калі ведаеш, што ў далёкім Нью-Йорку ў гэты час працавала каля 300. Але гораду з амаль стотысячным насельніцтвам хапала і гэтага. Больш таго, сярод мінскіх фатографаў ішла пастаянная барацьба за кліента. Так, у канцы XIX ст. вялікім поспехам у мінчукоў карыстаўся малады фатограф (імя яго невядомае), які ўсіх кліентаў здымаў толькі "ў профіль". Ён не ўлічваў ні іх асаблівасцей душэўнага складу, ні выразу твараў. Пры такім падыходзе недахопы знешнасці чалавека выяўляліся мацней. Але фатограф валодаў талентам пераканаць кліента, што гэта "арыгінальна", і людзі ішлі да яго здымацца. Фатаграфіі "ў профіль" сталі моднымі (Напельбаум М. От ремесла к искусству: искусство фотопортрета. М., 1972. С. 29).

Адкрывалі фатаграфічныя ўстановы ў горадзе пераважна мяшчане. Невялікую частку ўладальнікаў фотаатэлье складалі дваране (В. і О.Барэці, Н.Аколаў, Ж.Адамовіч).

У тагачасных фотамайстэрнях выконваліся розныя віды работ: электрычныя здымкі днём і ўвечары, павелічэнне партрэтаў аж да натуральных памераў чалавека з размалёўкай фарбамі, барэльефныя партрэты, выраб мініяцюр і паштовак, выявы на шоўку, фарфоры і на розных іншых прадметах.

У канцы XIX — пачатку XX ст. у Мінску працавалі:

Адамовіч Жазэфіна (Іазэфа) Багуславава, дваранка, жонка калежскага сакратара. Першыя ўпамінанні адносяцца да 1879 г. Майстэрня размяшчалася па адрасу: вуліца Шырокая, дом Адамовіч. Закрыта ў 1894 г.

Аколаў Напалеон Амбросіеў, дваранін Віленскай губерні. Фотамайстэрня была адкрыта 7 студзеня 1869 г. на Губернатарскай вуліцы ў доме Іцкі Бермана. У ёй меліся два фатаграфічныя станкі, набытыя ў Санкт-Пецярбургу. У студыі Аколава, акрамя фатографа, працавалі яшчэ два чалавекі. Студыя размяшчалася па адрасах: вуліца Губернатарская, дом Бермана; вуліца Захар'еўская, дом Смуса; там жа, дом Крушыка № 15; вуліца Падгорная, дом графа Чапскага. Выбыў з Мінска ў 1897 г. Установу, верагодна, прадаў двараніну Оскару Гаўсману.

Барэці Вікенці Осіпаў, дваранін, жыхар Варшавы. Першыя ўпамінанні пра фотамайстэрню адносяцца да 1881 г. ("Ведомости о книжных магазинах, библиотеках, типографиях, фотографиях и литографиях, находящихся в городах Минской губернии. 29.08.1892 — 9.12.1892 гг.") У гэтай студыі ў якасці вучня капіроўшчыка ў 1884 г. пачынаў свой творчы шлях вядомы партрэтыст Майсей Напельбаум.

Прыкладна ў 1894—1895 гг. уладальнікам майстэрні становіцца брат Вікенція — Восіп. Майстэрня была закрыта ў 1898 г. пасля пажару. Студыя знаходзілася па адрасах: вуліца Губернатарская, 35, дом Стэфановіча; вуліца Захар'еўская, 73, дом Стаброўскага.

Бернштэйн Іосель Мендэлеў, мешчанін. У Мінску з 1900 г. (пасведчанне ад 20.01.1900). Працаваў па адрасах: Саборная плошча, дом Габрыловіча; вуліца Праабражэнская, 47, дом Берлянда; вуліца Захар'еўская, 71, дом Зальцмана.

Браты Берман Элья і Янкель Шыманавы, мяшчане. У Мінску з 1903 г. (пасведчанне ад 25.01.1903). Працавалі па адрасу: вуліца Захар'еўская, 58, дом Страшунера.

Гатоўскі Евель Шэпшалеў, мешчанін. У Мінску з 1900 г. Працаваў па адрасах: вуліца Петрапаўлаўская, дом Гецава; вуліца Захар'еўская, дом Смуса.

Левінман Абрам Хонанаў, мешчанін. Пачаў працаваць у Мінску з лістапада 1896 г. сумесна з Г.Міранскім у фотамайстэрні па адрасу: вуліца Губернатарская, дом Ярохавых (пасведчанне ад 18.11.1896 г.). Асобна працаваў з 1898 г. па адрасу: вуліца Петрапаўлаўская, 6, дом Лесніка.

Меў фотамайстэрні ў Слуцку і Гомелі.

Анефатэр Майсей Мордухаў, мешчанін. Працаваў у Мінску з 1873 г. па адрасу: вугал вуліц Паліцэйскай і Шырокай, уласны дом.

Метар Ізраіль Аўсееў, мінскі мешчанін. Нарадзіўся ў 1879 г., дата смерці невядома. Жыў у Мінску па Гандлёвай вуліцы, у доме бацькі. Адкрыў фотамайстэрню 9.05.1901 г. па месцу жыхарства, з 9.03.1906 г. майстэрня знаходзілася па вуліцы Губернатарскай, 12, дом Шнітмана; там жа, 15, дом Кугеля.

Міранскі Рыгор (Герман) Абрамаў, нарадзіўся каля 1876 г., мешчанін Віцебскай губерні. Пачаў сваю дзейнасць як фатограф сумесна з А.Левінманам ў лістападзе 1896 г. Самастойна працаваў з 20.12.1898 г. па адрасу: вуліца Губернатарская, дом Курлянда.

З 1894 г. уваходзіў у склад Вольна-Пажарнага Таварыства.

Нейкі час (у 1901 г.) меў фотамайстэрню ў Слуцку.

Напельбаум Майсей Зельманаў, мінскі мешчанін (1869—1958). У 1884—1887 гг. навучаўся працы фатографа ў фотаатэлье В.Барэці. 5.02.1896 г. адкрыў уласную фотамайстэрню па адрасу: вуліца Захар'еўская, дом Рагова, а з 16.09.1900 г. — у доме Фрэнкеля. Выбыў з Мінска ў Санкт-Пецярбург у 1910 г.

Нейфах Нісон Сролеў, мешчанін. Упершыню атрымаў дазвол трымаць фатаграфічную ўстанову ў Мінску ў 1872 г. Працаваў па адрасах: вуліца Захар'еўская, дом Понса; вуліца Юр'еўская; вуліца Петрапаўлаўская, дом Лесніка. У майстэрні Нейфаха рабілі першыя крокі ў фатаграфічнай справе браты Лейба і Янкель Берманы.

Меў фотастудыю ў Барысаве (з 1892 г.).

Нейкі час (1899—1900гг.) трымаў фотамайстэрню ў Слуцку.

З 1912 г. як памочнік старшыні атрада лазальшчыкаў уваходзіў у склад

6

Мінскага Вольна-Пажарнага Таварыства.

Разоўскі Самуіл Лейзераў, мешчанін. У Мінску з 1895 г. Працаваў па адрасах: вуліца Губернатарская, дом Дворжаца; там жа, дом Стэфановіча.

Меў таксама фотамайстэрню ў Барысаве.

Страшунер Майсей Вульфаў, ковенскі мешчанін. Першае пасведчанне ў Мінску атрымаў у 1882 г. Майстэрня размяшчалася па адрасу: вуліца Захар'еўская, уласны дом. Працаваў па 1902 г. Установу прадаў братам Берманам.

Шур Мендэль Вульфаў, нарадзіўся ў 1874 г., мешчанін. Быў членам Рускага Фатаграфічнага Таварыства ў Маскве. Набыў фотамайстэрню ў Оскара Гаўсмана ў лютым 1899 г. Фотаатэлье размяшчалася на Падгорнай вуліцы, у доме Чапскага.

5 Першая старонка альбома "Виды г. Минска", частка 1. Выдавецтва С.Някрасава. 1904 г.
6 Вікенці Барэці. Хрэсны ход у памяць першаасветнікаў славянства св. Кірылы і Мяфодзія. 1885 г. Дар музею ад Байкова (23.XII.1932 г.). 24,6 х 28,3; 15,3 х 21,3.

7

8

9

10

11

12

13

14

15

7 Леў Эпштэйн. Партрэт невядомага святара. Пач. XX ст. 16,2 x 10,9; 13,3 x 10,4.
8 Леў Эпштэйн. Партрэт А.Прывалавай. 1908 г. 11 x 7; 8,8 x 5,9.
9 Адвароты бок паспарту фатографа Л.Эпштэйна. Пач. XX ст.
10 Леў Эпштэйн. Партрэт Вольгі Ястрэмскай. 1913 г. 22,9 x 15,3; 13,1 x 9.
11 Адвароты бок паспарту фатографа Л.Эпштэйна. З дароўным надпісам. 1908 г.
12 Ізраіль Метар. Партрэт выкладчыцы геаграфіі і натуральнай гісторыі Мінскай жаночай гімназіі. Імя невядомае. 1908 г. 10,5 x 6,4; 9,1 x 6,1.
13 Ізраіль Метар. Партрэт Ксеніі Бутнікавай, гімназісткі Мінскай Марыінскай жаночай гімназіі. 1914 г. 10,8 x 7; 9,1 x 6,2.
14 Майсей Напельбаум. Партрэт Івана Метліна, адваката кантрольнай службы Лібава-Роменскай чыгункі. 1910. 16,2 x 10,5; 14 x 10,1.
15 Адвароты бок паспарту фотаатэльe І.Метара. Пасля 1906 г.

16

17

18

19

20

21

22

23

24

16 Адвароты бок паспарту фотаатэлье братоў Берманаў. Пач. XX ст. З дароўным надпісам.
17 Майсей Страшунер. Партрэт Марыі Афанасьеўны Багдановіч. 1896 г. 10,7 x 6,5; 9,6 x 6,1.
18 Эльяі Янкель Берманы. Партрэт Віктара Чорназатоненкі, выкладчыка рускай мовы і літаратуры Мінскай жаночай гімназіі. 1908 г. 11,1 x 7; 9,2 x 5,9.
19 Майсей Напельбаум. Партрэт Аляксандры Дашкевіч, выкладчыцы рукадзелля Прыватнай жаночай гімназіі Рэйман. Каля 1910 г. 16,5 x 10,5; 13,6 x 9,6.
20 Майсей Страшунер. Партрэт Ксеніі і Антаніны Ястрэмскіх. 1890-ыя гады. 16,2 x 10,2; 13,4 x 10,1.
21 Эльяі Янкель Берманы. Партрэт Мікалая Івіцкага, выкладчыка матэматыкі Мінскай жаночай гімназіі. 1908 г. 16,3 x 10,8; 13,7 x 9,6.
22 Адвароты бок паспарту фотаатэлье М.Страшунера. Канец XIX ст.
23 Адвароты бок паспарту фотаатэлье М.Страшунера. Канец XIX ст.
24 Адвароты бок паспарту фотаатэлье М.Страшунера. Канец XIX ст.
25 Адвароты бок паспарту фотаатэлье І.Метара. Пасля 1906 г.
26 Ізраіль Метар. Урок гімнастыкі ў зале Мінскай Марыінскай жаночай гімназіі. 1914 г. 11,9 x 16,3.

Эпштэйн Леў Мeeраў, мешчанін, член Віцебскага фатаграфічнага гуртка. Пасведчанне выдадзена ў 1901 г. Працаваў па адрасу: вуліца Губернатарская, дом Ярохава.

У канцы XIX— пачатку XX ст. найбольшай папулярнасцю сярод мінскіх фатографаў і іх кліентаў карыстаўся, безумоўна, партрэт. “Фатаграфічныя партрэты з прадмета цікаўнасці, забавы і раскошы сталі неабходнай прыналежнасцю, патрэбнасцю кожнай сям'і, кожнага гуртка сяброў,

25

таварышаў, знаёмых, саслужыўцаў, лепшым успамінам сямейных, сяброўскіх і грамадскіх падзей і стасункаў”, — паведамляў у 1880 г. часопіс “Фотограф” (1880. № 3. С. 63). Хуткасць атрымання фатаграфіі, адрозна ад мастацкага твора, і параўнальная яе таннасць садзейнічалі росту гэтай папулярнасці сярод насельніцтва.

Партрэты выконваліся адзіночныя (у профіль, анфас або труакатр — гэта значыць паварот на 3/4 да апарата), парныя ці групавыя.

Разгледзім, напрыклад, пагрудны фотапартрэт адваката кантрольнай службы Лібава-Роменскай чыгункі Івана Метліна, зроблены ў студыі Майсея Напельбаума амаль перад самым ад'ездам яго ў Пецярбург. На здымку няма папулярных тады аксесуараў, зусім няма маляванага фону — толькі адно святло. Адразу адчуваецца почырк майстра, яго ўменне маніпуляваць святлом, якое ствapae мяккія святлацені і добра высвечвае ўсе характэрнасці твару. Уся ўвага гледача засяроджваецца на гэтым твары, сур'ёзным і нават строгім, — чалавека, паглыбленага ў сябе. Мэтаскіраваны погляд, спакойныя і прамяністыя вочы. Здымак не назавеш шэрым, у ім ёсць настрой, ён запамінаецца.

Інакшы партрэт настаўніцы Аляксандры Дашкевіч. На здымку з'ўляюцца аксесуары — невялічкі столік, кніга, якія толькі памагаюць зразумець характар мадэлі. За кошт цёмнага фону ствараецца кантраст, які выгадна падкрэслівае абрысы твару і лініі фігуры жанчыны. У кадр майстар уводзіць і рукі мадэлі.

Густоўныя фотапартрэты Льва Эпштэйна. Ён таксама ўмела працаваў са святлом, знаходзіў удалыя позы. Мадэлі на яго здымках выглядаюць свабодна і натуральна. I ў яго простыя аксесуары, якія па меры неабходнасці прысутнічаюць у кадры, памагаюць зразумець характар і нават зацікаўленні чалавека. Дарэчы, вядома, што працы Эпштэйна адзначаліся залатымі медалямі на губернскай выставе 1901 г. у Разані, а таксама і на выставе, ладжанай Віцебскім фатаграфічным гуртком у 1903 г.

Браты Берманы, як і Напельбаум, працавалі ў жанры псіхалагічнага партрэта. Яны таксама практыкавалі нанясенне на негатыў плямаў рознай формы і велічыні, каб надаць выяве дынамізм і запоўніць лішнюю прастору.

Да фатографаў, чые работы пазначаны майстэрствам і псіхалагізмам, можна залічыць яшчэ Майсея Страшунера, Рыгора Міранскага, Ізраіля Метара.

Вельмі любілі ў фатаграфічных колах пейзаж: здымкі жывой прыроды, гарадскіх відаў, архітэктурных пабудоў. Часта гэтыя выявы тыражаваліся і выкарыстоўваліся як паштовыя карткі. Такую паштовую картку на спецыяльнай фотапаперы, з разлінаваным адваротным бокам і ўсімі паштовымі атрыбутамі, можна было набыць амаль ва ўсіх фотамайстэрнях горада. Яшчэ адным варыянтам былі паштоўкі з відамі, выкананыя друкарскім спосабам у розных выдавецтвах з фатаграфій мінскіх фотамайстроў: М.Напельбаума, Г.Міранскага і яго кампаньёна А.Левінмана і інш. Некаторыя мінскія фатографы дастасоўвалі свае фотаздымкі для выданняў альбомаў. Так, у 1904 годзе ў Мінску выйшла першая частка фотаальбома “Виды Минска”, у якой апублікаваны 23 фотаработы члена Рускага Фатаграфічнага Таварыства Севярына Някрасава (ён жа быў уладальнікам друкарні, якая выпусціла гэты альбом).

Сярод відавых фотаздымкаў адзначым фатаграфію будынка Мінскай гарадской думы Напельбаума, наклееную на паспарту шэрага колеру з аўтографам майстра. Відавая здымка не характэрная для партрэтыста Напельбаума, але ж і яна зроблена ім па-майстэрску. Фатограф знайшоў цікавы ракурс здымкі — скрыжаванне дзвюх вуліц — Губернатарскай і Юр'еўскай. Прадумаў кампазіцыю кадра: у цэнтры, на рагу будынка, размясціў даволі шматлікую групу гараджан, а з абодвух бакоў, на некаторай адлегласці ад асноўнай групы, — дзе аднаго, дзе трох-чатырох чалавек. Гэтыя прыёмы і ўдалае бакавое асвятленне надалі статычнай паводле яе прыроды выяве дынаміку, эфект аб'ёмнасці і перспектывы.

Фота Міранскага з выявай будынка прысутных месцаў у Мінску таксама мае неабходную дынаміку і аб'ёмнасць. Але пры гэтым кідаецца ў вочы даволі істотны недахоп: амаль поўная адсутнасць святлаценяў. Таму здымак атрымаўся невыразны, набыў нейкую манатоннасць.

Жанравая здымка сярод работ мінскіх фатографаў сустракаецца нячаста. Але к пачатку XX ст. з удасканаленнем фатаграфічнай тэхнікі яе ўдзельная вага расце. Ад добра зрэжысіраваных сюжэтаў, аформленых у павільёне з дапамогай натуршчыкаў, фатографы пераходзяць да рэпартажу з месца падзей.

Вядомы падзейныя і звычайныя рэпартажныя здымкі Барэці, Міранскага, Напельбаума, Метара.

Фатаграфія Вікенція Барэці з выявай хрэснага ходу ў Мінску ў памяць святых Кірылы і Мяфодзія 6 красавіка 1885 года, безумоўна, мае ўсе рысы, уласцівыя рэпартажу. Ніякай інсцэніроўкі дзеяння, так званай рэжысуры з боку фатографа, які з'ўляецца толькі назіральнікам. На пляцоўцы перад храмам і прылеглых да яго завулках мы бачым шмат святочна апранутых людзей са сцягамі, харугвамі, абразамі. Вокны ў будынках расчынены — у іх таксама твары людзей. Адчуваецца святочнасць, урачыстасць моманту. Барэці стварыў закончаную кампазіцыю, у якой усе часткі кадра добра ўраўнаважаны. Ён выкарыстаў франтальную пабудову кадра. Чаму менавіта яе? Хутчэй за ўсё каб засяродзіць увагу гледача на цэнтры відовішча. Мэта дасягнута, але ж цэнтральныя выявы страцілі сваю аб'ёмнасць, атрымаліся статычнымі. Тым не менш за кошт удалага выбару пункта здымкі — па вышыні і адлегласці — выяўляецца эфект глыбіні. Калі пра мастацкія якасці гэтага здымка можна спрачацца, то гістарычная, дакументальная яго каштоўнасць не выклікае ніякіх сумненняў. Нездарма слынны мовазнавец і літаратуразнавец Мікалай Байкоў падарыў (у 1932 годзе) гэты здымак-дакумент музею (цяпер Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі).

Акрамя прафесійных фатографаў, уладальнікаў асабістых атэлье, у горадзе існавала таксама вялікая група фатографаў-аматараў, прадстаўнікоў розных сацыяльных слаёў і прафесій. Яны былі знаёмыя з фатаграфічным працэсам, цікавіліся навінкамі фатаграфічнай справы, якія друкаваліся на старонках шматлікіх фатаграфічных часопісаў, але да 1917 г. так і не здолелі аб'яднацца (накшталт расійскіх аматараў ці сваіх віцебскіх калег, якія ў 1901 г. стварылі “Витебский фотографический кружок”.

Да гэтай жа групы можна аднесці даследчыкаў, якія займаліся аматарскім фатаграфаваннем у навуковых мэтах, напрыклад этнаграфічнай фотаздымкай у краязнаўчых экспедыцыях. Але гэтыя тэмы яшчэ чакаюць сваіх даследчыкаў.

Фотаздымкі са збору Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі.

26

Іосіф СУШКО: "Я вырас з народнай песні..."

З заслужаным работнікам культуры Беларусі кіраўніком Маладзечанскага народнага ансамбля песні і танца "Спадчына" Іосіфам Сушко гутарыць наш карэспандэнт Яўгенія Мацкевіч.

Акадэмік Б.Асаф'еў заўважыў, што калі паміраюць апошнія носьбіты народнай музычнай культуры, мяняюцца ўмовы існавання вяскоўцаў, заўсёды застаюцца тыя, хто імкнецца зберагчы нацыянальныя традыцыі, адметныя абрады і песні. Безумоўна, фальклорныя ўзоры набываюць адбітак новага часу, але ж іх жыццё працягваецца.

Сёння наш госць — сапраўдны падзвіжнік народнай творчасці, апантаны прапагандыст беларускіх песень, звычаяў, заслужаны работнік культуры Беларусі, вопытны музыкант, які з самага маленства меў вельмі цесныя стасункі з народнай музыкай, — **Іосіф Сушко**. Сваю павагу, улюбёнасць і пяшчоту да народнага мастацтва Іосіф Фаміч беражліва нясе праз усё жыццё. Разам з калегамі, артыстамі народнага ансамбля песні і танца "Спадчына", ён імкнецца да таго, каб маладое пакаленне не забывалася на народную музыку, каб не высыхалі нашыя карані і не здрабнелі наша гісторыя і культура.

Іосіфу Фамічу выпала шмат выпрабаванняў. Калі крыху перайначыць выраз музыказнаўцы В.Задзярацкага, унікальны крышталь таленту гэтага чалавека не пазбег апрацоўкі жудаснымі жорнамі таталітарнага рэжыму...

— Іосіф Фаміч, вы ніколі не скардзіцеся, хоць мне вядома, што ў вашым жыцці былі драматычныя эпізоды, прайшоўшы праз якія, здаецца, звычайны чалавек не стаў бы так апантана займацца творчасцю...

— Так здаралася, што ўсё дрэннае раптам паварочвалася да мяне іншым бокам і станавілася крокам да шчасця ў сапраўдным сэнсе гэтага слова. Народная музыка суправаджала мяне з маленства, яшчэ хлапчуком я іграў на гармоніку на розных святах. Скончыў 5 класаў школы, два гады займаўся ў Пастаўскай настаўніцкай семінарыі. У 1944 годзе, пасля вызвалення савецкімі войскамі, гэтая навучальная ўстанова стала педвучылішчам, дзе я правучыўся каля трох месяцаў, а потым... Усіх навучэнцаў і выкладчыкаў арыштавалі. З юнакоў заставаўся толькі я, бо старэйшыя хлопцы ваявалі на фронце. Следства цягнулася цэлы год, і шаснаццацігадовым мяне асудзілі як палітычнага злачынца аж на 10 год! А як жа: пры немцах вучыўся, быў у беларускім саюзе моладзі (як і ўсе семінарысты, дарэчы), хадзіў у царкву, на баяне іграў, на святах суправаджаў хор, спяваў песні М.Багдановіча — такая колькасць злачынных дзеянняў!

Апынуўся ў Оршы на перасылцы, сядзеў у камеры на 300 чалавек, спяваў песні сваім дзіцячым галаском, таму мяне ўсе "блатныя" паважалі і не крыўдзілі. Аднак у такіх умовах утрымання я захварэў, і таму, хоць і быў запісаны ў культбрыгаду, разам з іншымі не паехаў. Потым мяне саслалі ў Сібір, у Іркуцкую вобласць, на БАМ, дзе пачынаў будавацца аўтарамонтны завод. Працаваў разам з дарослымі, быў печніком, землякопам, страхаром, токарам-рэкардыстам. Адразу ж запісаўся ў самадзейнасць, шмат даводзілася іграць на баяне, акампанаваць.

Пазнаёміўся з капітанам культасветчасткі, беларусам, ён мяне перавёў на працу ў капцёрку, дзе я мог займацца ігрой на баяне. Дала пра сябе знаць і колішняя хвароба. Вы нават уявіць сабе не можаце, што я адчуў, калі даведаўся, што замест смяротнага прысуду — туберкулёзу — я падхапіў усяго толькі абстрактнае запаленне лёгкіх. Як выйшаў са шпіталя, пачаў вучыць ноты, і хутка ў маім рэпертуары з'явіліся вальсы Шапэна, рапсодыі Ліста і іншыя складаныя творы.

Аднойчы артыстка Лідзія Балкіна (салістка Вялікага тэатра) прапанавала мне выступіць сольна на адказным канцэрце. Я добра выканаў Шосты вальс Шапэна, кіраўнікам спадабалася, я быў прыняты ў культбрыгаду, шмат іграў у аркестры, быў танцорам і спеваком.

Давялося сустрэцца ў лагеры і з цудоўнай спявачкай Лідзіяй Русланавай (якая таксама была асуджана за "контррэвалюцыйную дзейнасць"!). Дзіўна казаць пра шчасце ў зняволенні, але мне менавіта пашчасціла акампанаваць ёй на выступленнях.

У 1951 годзе брыгаду разагналі, інструменты адабралі, але адзін зняволены тайком ад усіх зрабіў з невялічкіх дошчачак мне баян без галасоў, а я ўжо "ўнутраным слыхам" чуў, што на ім іграю.

Аднойчы гісторыя маёй драмы завяршылася: як малалетку, мяне, адным з першых, вырашылі вызваліць. Зноў суд, і праз 6 дзён — апраўдалі, улічылі ўсе добрыя водгукі за лагернае жыццё.

Прыехаў дадому, у вёску Варапаева, толькі ў 1954 годзе, мяне сустрэлі там даволі прыязна і адразу накіравалі працаваць у школу і клуб. Мы шмат выступалі на аглядах, займалі прызавыя месцы; у 1957 годзе я нават стаў дэлегатам Міжнароднага фестывалю моладзі і студэнтаў, дзе выступаў як саліст-баяніст. Экстэрнам скончыў дзесяцігодку і трапіў у Маладзечанскае музычнае вучылішча. Празаймаўшыся пэўны час на баяне, пазнаёміўся з Мікалаем Елісеенкавым. Гэты музыкант параіў перайсці на харавое аддзяленне, бо ведаў, што я ўжо ўзначальваў Лебедзеўскую харавую капэлу і дырыжыраванне мне было вельмі патрэбна.

Так я далучыўся да дырыжорскай справы, а таксама зноў пачаў займацца народным песенным мастацтвам. З таго часу маё жыццё непарыўна звязана з Маладзечаншчынай, я трапляў у розныя куткі гэтага рэгіёна, добра ведаю яго традыцыйны песенны фальклор. Гэта вельмі дапамагае ў маёй любімай працы...

— Калектыў, які вы ўзначальваеце вось ужо сорак гадоў, шмат разоў дэманстраваў сваё майстэрства на разнастайных конкурсах-аглядах самадзейнасці. Але ж у свой час, наколькі ведаю, арганізатары ставілі перад удзельнікамі пэўныя ўмовы...

— У 1960-ыя—1970-ыя гады абавязковым патрабаваннем было выкананне песень пра партыю, пра народ, пра добрае жыццё, і такія творы былі ў рэпертуары кожнага калектыву.

Успамінаю наступнае: у 1962 годзе адзначалася ўз'яднанне Заходняй і Усходняй Беларусі. Я быў сведкам гэтых падзей, таму стварыць музычна-паэтычную кампазіцыю было нескладана. У ёй мы імкнуліся падкрэсліць думку пра тое, што беларускі народ уз'яднаны не савецкімі танкамі, а ўласнай прыродай. Вобраз ільну (Савецкай Беларусі) быў увасоблены дзяўчынкамі ў нацыянальных касцюмах, якія склалі карагод з сялянкамі; усё гэта было задумана як сімвал аб'яднання. На жаль, кампазіцыю не прынялі як цікавую творчую работу, журы яе быццам не жадала заўважаць. Шкада, бо спецыяльна да гэтага канцэрта мы падрыхтавалі новыя дэкарацыі і ўвогуле лічылі, што працуем недарэмна. У выніку на заключны канцэрт давялося прадставіць зусім іншыя нумары, а "замалёўка аб'яднання" так і засталася незапатрабаванай.

— А беларускія народныя песні калектыў меў магчымасць спяваць?

— Безумоўна. Але "Спадчына", хоць і носіць назву "народнага" гурта, спявала шмат песень розных народаў і масавых.

Цяпер у нас беларускага рэпертуару нашмат больш, чым раней. Гэта пачалося з таго часу, калі нас пачалі запрашаць за мяжу. Прадстаўнікі Міністэрства культуры нас навучалі: "Спявайце толькі беларускае! За мяжой патрэбна паказваць выключна наш нацыянальны рэпертуар!"

Мы сёння імкнёмся ствараць цікавыя, непаўторныя кампазіцыі.

У 1997 годзе мы выступалі ў Лідзе на аглядзе самадзейнасці. Там кожная вобласць прадставіла добрыя калектывы, але амаль усе яны паўтаралі накірунак Дзяржаўнага народнага хору імя Г.Цітовіча. А яго капіруй ці не, такога прафесійнага ўзроўню не дасягнеш. Трэба мець сваё, арыгінальнае. І самім цікава выконваць, і журы не сумуе.

У Лідзе мы прыкмячалі ўсе моцныя бакі выступленняў іншых калектываў — удалыя харэаграфічныя пастаноўкі (напрыклад, у Баранавіцкім і Віцебскім ансамблях). Але агульнай зладжанасці, як у нас, у іх не было. Таму пазней, калі журы пачало разбіраць выступленні, "Спадчыну" прыводзілі як прыклад высокага ўзроўню выканання песень, увогуле ансамбля і далі нам там першае месца. Бясспрэчна, кожны калектыў павінен дасягнуць пэўнага майстэрства выканання, тут не можа быць ніякага фальшу.

— Часцей за ўсё вы будуеце свае праграмы як тэатралізаваныя дзеі. А як жа з аўтэнтыкай?

— Лічу, што аўтэнтыка — справа патрэбная. Але тыя, хто звяртаецца да народнай музыкі, заўсёды спрабуюць прыўнесці ў яе нешта сваё, упрыгожыць яе. Што датычыць "Спадчыны", дык капіраванне аўтэнтычнага фальклору мы сабе за мэту ніколі не ставілі. Аўтэнтычнасць у кожнай мясцовасці свая. Я шмат слухаў, як выконваюць песні сталыя жанчыны: яны могуць надоўга затрымаць ноту ці, калі не хапае дыхання, заспяваць хутчэй. Усё гэта можна дакладна запісаць на аўдыёкасету ці на нотны аркуш. Але ці трэба ўсё аднаўляць так скрупулёзна? Калі тую ж самую песню будзе выконваць малады чалавек, ён заспявае яе зусім інакш. Так і ў нас: мы маем "упрыгожванні" для песень, іх тэатралізаваныя пастаноўкі, якія не скажаюць сэнсу, духоўнага і мелодыка-інтанацыйнага ладу песні.

— Цікава, а ці стваралі вы разам з калектывам "новыя народныя песні"? Памятаеце, у савецкія часы гэта было даволі распаўсюджана...

— Так, падобныя выпадкі сапраўды мелі месца ў некаторых калектывах, але ў нас такога не было. Не люблю пра гэта казаць, але ўжо даволі даўно пішу песні, яны атрымліваюцца меладычна вельмі падобнымі да народных, у іх я "блукаю" вакол свайго роднага, беларускага.

Да прыкладу, ёсць у нас кампазіцыя "Ой, рана на Йвана", якая пачынаецца купальскай пес-

няй з гэткай назвай. Але паступова яна ператтвараецца ў іншую: (спявае)

Янава ночка ды невялічка,
Янава ночка ды караценька.
Купала, ой на Івана...

Што вы наконт яе скажаце?

— Вельмі падобна на беларускую народную...

— Падобна, так. Тут захаваліся і купальскія меладычныя інтанацыі-звароты, і характар — крыху сумны, чуллівы. Гэтую песню нідзе не знойдзеш, бо яна мая, "аўтарская". Гэтая кампазіцыя ўсім падабаецца. М.Сірата і М.Дрынеўскі слухалі, казалі, што ў "Янавай ночцы" добрая, сапраўды беларуская мелодыя. Так, мелодыя ўдалася, нічога складанага ў ёй няма, усё сваё.

Ці яшчэ адна купальская песня: "Ты, Купалінка, рана...". Яе пачынаюць спявачкі на сцэне, а восьадгукаюцца і падхопліваюць — за сцэнай. Атрымліваецца цудоўны эфект рэха, сапраўды, як на прыродзе гукаюцца, нібыта лес спявае разам з жанчынамі. Таму гэтае рэха нельга назваць ненатуральным, выдуманым. На адным з аглядаў, калі мы "ўзялі" першае месца ("Пеўчае поле", 1996 год), нехта спрабаваў спрачацца, але тут М.Дрынеўскі растлумачыў: "Маладзечна атрымала другі нумар для выступлення. Калі яны заспявалі з гэтым эфектам "рэха", усё стала зразумелым і далей ніхто не здолеў іх абысці".

— Вы не спрабавалі выязджаць у вёскі, слухаць, як спяваюць бабулькі?

— Недалёка тут ёсць вёска Раеўшчына, мы былі там, слухалі мясцовых жанчын, ведаеце, калі яны спяваюць — нават слёзы наварочваюцца на вочы.

— Можа вы спявалі з імі ці выконвалі ў "Спадчыне" іх песні?

— Я беражліва стаўлюся да народных песень і, ведаючы магчымасці свайго калектыву, лічу, што ён не здолее выканаць іх як мае быць, гэта атрымаецца няўдала.

— А ці карыстаецеся вы друкаванымі зборамі народнай музыкі, апрацоўкамі музыкантаў, напрыклад Рыгора Шырмы?

— Зразумела, я добра ведаю ўсе выданні, знаёмы і з працамі Р.Шырмы, але часцей за ўсё апрацоўваю песні сам. Увогуле, мне значна цікавей увасабляць мелодыю, калі няма яшчэ яе апрацоўкі. Можна стварыць некалькі варыянтаў, кожны з якіх будзе мець сваю каштоўнасць. За ўсю гісторыю існавання "Спадчыны" яшчэ ніхто з журы не зрабіў нам заўвагі ў сувязі з дрэннай ці няўдалай апрацоўкай.

Нагадаю такі выпадак: аднойчы мы выконвалі песню "Хлеб всему голова", якая ўваходзіць у рэпертуар Дзяржаўнага народнага хору, яе апрацоўка зроблена М.Дрынеўскім і М.Сіратой. Песня добрая, але мы не здолелі б яе выканаць годна, таму вырашылі яе спрасціць. Падчас чарговага агляду самадзейных калектываў ніякіх заўваг ад аўтараў "арыгінала" не было. Увогуле, я мяркую, лепш выканаць твор прасцей, але інтанацыйна дакладна, чым спрабаваць рабіць тое, што нам непадуладна.

— Ваш калектыў добра вядомы знаўцам самадзейнай творчасці, музыкантам-прафесіяналам, слухачам-аматарам. А "зорнай хваробы" "Спадчына" не падхапіла?

— На маю думку, трэба ад душы працаваць, імкнуцца да высокіх творчых вынікаў, а не існаваць увесь час у пошуках славы. У гэтым сэнсе наш калектыў добра выхаваны. Ведаеце, мы заўсёды з павагай ставіліся да творчасці іншых і разумелі, што ў кожнага ёсць уласная годнасць.

— Напэўна, поспех "Спадчыны" шмат у чым звязаны з дзейнасцю вашых паплечнікаў — хормайстра, балетмайстра, харэографа?

— Так, з хорам мне працаваць дапамагае Яўген Гарчанін, з якім мы супрацоўнічаем вось ужо 15 гадоў. Менавіта ён выконвае самую складаную работу: развучвае партыі, дапамагае новым артыстам увайсці ў калектыў. Уласна рэпетыцыі з хорам праводжу я, накіроўваю спевакоў, што вельмі важна ў самадзейнасці, тым больш што творы мы развучваем толькі на слых (хаця артысты ведаюць і нотную грамату).

Не першы год працуе ў нас балетмайстар Галіна Каўрыгіна, якая скончыла балетную школу, раней была нашай салісткай. Для пастаноўкі танцаў мы запрашаем майстроў з Мінска, з якімі ўжо даўно сябруем: гэта Васіль Варановіч, Анатоль Кудраўцаў.

На мой погляд, музыканты-інструменталісты павінны быць прафесійна адукаванымі. Так, інструментальная група нашага ансамбля — усе музыканты-прафесіяналы: Людміла Сільчанка (цымбалы), Васіль Кажура (скрыпка), Генадзь Грэб (балалайка-кантрабас), Георгій Бажко, Дзмітрый Рауба (баян).

— А ці ёсць у вас прафесійныя спевакі і танцоры?

— Сярод спевакоў большасць — выпускнікі харавога аддзялення Маладзечанскага музычнага і Мінскага культасветвучылішча. Ёсць у нас артысты, якія не маюць музычнай адукацыі, але лічацца лепшымі салістамі, напрыклад Лілія Будо, Людміла Пратасеня, Марыя Рудык, Ала Шэка, Валерый Канстанцінаў. Прыходзяць да нас у асноўным мясцовыя спявачкі. Дрэнных мы не бяром. Абавязковая ўмова — наяўнасць добрага голасу, слыху. Няхай нават голас меншы, але добры слых — якасць бясспрэчная.

У танцавальнай групе ў нас прафесіяналаў няма ўвогуле. Дарэчы, у ПТВ-21 я ўжо 30 гадоў кірую самадзейным ансамблем і часта найбольш таленавітых танцораў запрашаю ў "Спадчыну".

— Што вы разумееце пад тэрмінам "самадзейнасць"? Я ведаю, "Спадчына" і цяпер завецца самадзейным калектывам, але ж ці так гэта, калі музыканты-інструменталісты і частка спевакоў маюць музычную адукацыю?

— А вось у далёкім замежжы нікому няма справы, ці маеш ты музычную адукацыю, ці не. Галоўнае, ці здольны ты іграць і спяваць.

— Манера вакальнага выканання "Спадчыны" арыентавана на прафесійныя (акадэмічныя) хары ці на народныя?

— У нашага калектыву ёсць свой стыль. Безумоўна, калі я ўпершыню пачуў Дзяржаўны хор Г.Цітовіча (гэта быў 1954 год, калі ён толькі арганізаваўся), яго спевы мяне моцна ўразілі.

У 1974 годзе мы ездзілі ў Балгарыю, дзе выступалі на міжнародным конкурсе фальклорнага мастацтва ў г. Бургасе. Журы падчас абмеркавання адзначыла: "Хор "Спадчына" спявае ў народнай манеры, але асаблівасці выканання ў яго блізкія да прафесійных калектываў". Дарэчы, тады калектыў быў узнагароджаны вялікім залатым медалём.

Народныя спевы — гэта вельмі абмежаваны "працоўны" дыяпазон, у якога няшмат магчымасцяў. А калі ствараеш песню, іншы раз выходзіш за межы гэтага вузкага дыяпазону. Да таго ж у выкананні мы арыентуемся на вопыт прафесійных хароў, імкнёмся да чысціні інтанавання.

— Як публіка ўспрымае народныя песні ў вашым выкананні?

— Усюды, дзе даводзілася выступаць, нашы канцэрты заўсёды знаходзяць цёплы прыём. На мой погляд, кожнае выступленне павінна быць высокамастацкім, трэба заўсёды выступаць так, быццам выступаеш "апошні раз".

У нашым рэпертуары захаваліся некаторыя творы з "залатога часу" савецкай масавай песні, у якіх гаворка ідзе пра "сям'ю народаў", інтэрнацыяналізм. Магчыма, гэта не ўсім падабаецца. Іншая справа — творы народнага мастацтва. Мне ніколі не даводзілася бачыць, каб людзі абыякава ставіліся да народных песень, гучаць яны ў прафесійным ці самадзейным выкананні.

— Якія з выступленняў "Спадчыны" вам запомніліся больш за ўсё?

— Кожны канцэрт для нас вельмі адказны; нават калі ў зале ўсяго 15 чалавек — усё роўна хвалюешся. Асабліва цяжка выступаць дома, дзе самая патрабавальная і строгая публіка; і калі тут, у Маладзечне, людзі прыходзяць на наш канцэрт — гэта самая вялікая ўзнагарода для нас. За мяжой "Спадчыну" заўсёды добра прымаюць, ніякіх праблем не ўзнікае.

— Я ведаю, што за час існавання народнага ансамбля песні і танца "Спадчына" вы разам з яго ўдзельнікамі выканалі на сцэне ўсе абрады каляндарнага і сямейна-бытавога цыклаў: тут і хрэсьбіны, і вячоркі, і Купалле, і талака, што казаць пра вашы аўтарскія кампазіцыі... Цікава, як ставяцца да "Спадчыны" навукоўцы-фалькларысты?

— Сустракаўся я з імі, не вельмі яны нас любяць. Гэтаму можна знайсці розныя тлумачэнні, але асноўнае — ім патрэбна аўтэнтыка. Так у нас размова і не атрымліваецца, яны нібыта не жадаюць ведаць, што ў нашага калектыву ёсць нешта сваё, на мой погляд, не горшае за аўтэнтыку.

— Што вы робіце, калі "Спадчына" на сцэне? Хвалюецеся за кулісамі?

— Я заўжды на сцэне разам з нашымі артыстамі, граю на гармоніку, спяваю з усімі. Не дырыжырую, але калі песня складаная, то можна крыху паказаць па-народнаму, дзе якой партыі ўступаць.

— Калі знаёмішся з гісторыяй ансамбля "Спадчына", на першы погляд здаецца, што ўсё ў вас атрымліваецца надзіва лёгка і проста. Дастаткова ўспомніць удалыя гастрольныя паездкі па гарадах Расіі, Украіны, Літвы, Латвіі, выступленні на пляцоўках Польшчы, Балгарыі, Венгрыі, Германіі, Італіі...

— Увогуле, падтрымка ёсць, фінансаванне калектыву ідзе з Маладзечанскага гарвыканкама. Два гады таму, калі стала вядома, што будоўля новага Дома культуры яшчэ і не набліжаецца да завяршэння, нам прапанавалі некалькі памяшканняў для рэпетыцый. Нядаўна горад даў сродкі на новыя касцюмы, пашытыя ў майстэрні Опернага тэатра Беларусі. Яны такія прыгожыя, што мы нават шкадуем іх апранаць. Забяспечаны калектыў і музычнымі інструментамі.

Але, як вы добра разумееце, без праблем існаваць цяпер вельмі цяжка. Скардзіцца нам быццам бы няма на што, ды... Напрыклад, няпроста стала выязджаць з канцэртамі, бо атрымаць транспарт амаль немагчыма. Ёсць цяжкасці з папаўненнем рэпертуару новымі творамі. Хочацца як мага больш працаваць, рэпеціраваць, бо непадрыхтаваныя песні выпускаць на сцэну нельга...

Планаў шмат. Будзем працаваць.

1, 2 Выступае ансамбль "Спадчына".

2

Мярэжы, тэхналогія як магія

Галіна НЯЧАЕВА

Таямніца шва

Амаль у кожным тканым вырабе, ці, як кажуць на Веткаўшчыне, "здзеллі", ёсць месцы магічныя. Чым больш архаічнае месца шва ў старадаўнім крої — тым болей шанцаў сустрацца з таямніцаю.

Найбольш архаічнай тэхнікай у многіх выпадках з'яўляецца размярэжванне. Мы знайшлі яго на кашулях, абрусах, запінах, дзе-нідзе і ў ручніках, у фартухах.

Мярэжа як памяць пра архаічны крой

Кашулі з мярэжкамі — часцей за ўсё самыя архаічныя з абрадавых (вясельных і пахавальных). Мярэжкаю яднаюцца ў іх плячо і рукаў, на падоле пазначаюцца рубцы — нізы прадольных швоў паміж полкамі, з якіх шылася доўгая "чарэсная", без папярочных швоў кашуля (сарочка-суцэльніца).

Больш сціплыя мярэжкі сустракаюцца ў некаторых сарочках (яны яднаюць тканы рукаў і ягоны дашытыя ніз).

У пэўных выпадках "тканнё" рыхтавалі загадзя, не ведаючы росту ды даўжыні рук той, з кім пасля звод зіў ткачыху лёс. Можа быць, мярэжка тут нагадвала пра тую самую сувязь лёсу. Бо калі са зменаю моды панёвы замяніліся на андаракі (а ў нашай неглюбскай традыцыі гэта адбылося... у сярэдзіне XX стагоддзя!) і жанчыны пачалі насіць сарочкі, "адразныя па таліі", дык гэты новы шоў не вылучаўся нічым, бо не быў уведзены ў абрад і не меў сакральнага сэнсу.

Такім чынам, асноўнымі месцамі мярэжак заставаліся плячо ды рубцы ўнізе. Яны пазначалі архаічны крой кашулі-тунікі — той, якую мы рабілі ў дзяцінстве сваім лялькам: перагіналі тканіну і выразалі дзірку для галавы. Калі да найпрасцейшай тунікі прышыць рукаў, плячо атрымаецца "спушчанае", гэта і ёсць месца мярэжкі, нават калі крой потым мяняецца.

Тэхналогія семантыкі ці семантыка тэхналогіі?

Мярэжкі значна ўскладняюць працэс паяднання частак. Полкі было б лягчэй проста сшыць.

Замест таго майстрыха падрублівала кожны з двух краёў спецыяльным дзіравым рубцом. Пасля з дапамогаю ўласных каленяў ("у каленцы") снавала паміж краямі новую аснову (часцей за ўсё з канапляных, са зрэбных, найбольш трывалых нітак). Адзначым, аднак, і вялікую рытуальную вядомасць канапляў.

Найбольш блізкі прыклад — удзел канапляў у снаванні панёвы. У архаічным паясным адзенні, якое сімвалізуе шлюбны перыяд у жыцці жанчыны, звадзяцца ўсе віды старажытных валокнаў: каноплі, лён, воўна. Варта нагадаць, што ніткі для ткання пралі з мужчынскіх раслін канапель.

Але вернемся да мярэжы на кашулі. Гэтую сетку робяць, папераменна аплятаючы канапляную "мікраасно ву", то адны, то другія пары нітак. Атрымліваецца ўзорная сетка. Дарэчы, сеткі, невад звалі даўней "мярэжамі". Мы не сустрэлі нідзе белай мярэжкі. Нават на бялізнавай неглюбскай кашулі мярэжкі — чырвона-белыя. Рыхтуючы матэрыял для артыкула, мы зноўку перагледзелі калекцыю неглюбскіх бялізнавых сарочак. Некалькі з іх мелі толькі па адной чырвонай мярэжцы на рубцах унізе. Іншыя два швы былі шчыльна засцелены белымі ніткамі. Магчыма, не хапіла чырвоных нітак — забалацi. Але на адной сарочцы мы ўбачылі тры мярэжы на падоле: адну чырвоную і дзве белыя. Калі прыгадаць, што кожнае шво — "уваход" у прастору кашулі і "выхад" за яе, дык наяўнасць чырвонага аздаблення толькі на адзіным з трох швоў наводзіць на думку пра той самы апошні шлях, без вяртання назад. З экспедыцыі ўздоўж Бесядзі мы прывезлі і некалькі чырвона-бела-чорных узораў, пры тым жа белым астатнім дэкоры. Ці не можа і гэтая прыкмета быць уключанай у шэраг этнавызначальных?

Так ці інакш відаць, што тэхналагічна мярэжка цалкам лішняя (нават калі ўлічыць, што дзірачкі патрэбныя для паветра). Мы маем тут справу з іншым узроўнем выкарыстання тэхналогіі — з тэхналогіяй семантыкі або семантыкай тэхналогіі. Сённяшнія назвы, аднак, расчляняюць. У традыцыі ж гэты вобразна-тэхналагічны працэс — цэласны, а ў нашым выпадку і мэта ягоная — таксама ў дасягненні цэлага: паяднаць асобныя часткі (краі тканіны) праз стварэнне новай цэласці (мярэжкі). Цікавае нават тое, што край, рубец тканіны, завецца яшчэ і "пруг".

Самая ж мярэжка мае чын: яе ствараюць як Свет (ці як рытуальны аб'ект), ад пачатку да завяршэння, не мінаючы аніводнага этапу. І кожны з іх мае сваё значэнне.

Культурны тэкст: размярэжванне

Паспрабуем угледзецца ў гэтае "новае" — цалкам культурны тэкст. Ён узнікае паміж краямі тканіны, над мяжою, праз якую зазірае спод і Той Свет. **Мярэжка** зводзіць краі, сцягвае іх — і гэта магічная дзея. **Тэкст** (параўнайце: тэкстыль) снуецца з дапамогаю найбольш прыбліжаных да стыхіі канапляных валокнаў, кручаных, прадзеных. *"Аснова"* — слова індаеўрапейскага кораня "sneh", які азначае: прасці, скручваць, звязваць, снаваць. Грэчаскае *"нейрон"* — нерв, беларускае *"нерат"* — тып сеткі для рыбнае лоўлі — усё з той жа глыбіні, дзе чалавека, як відаць, снавалі ды ткалі. І лёс ягоны — таксама можа быць родны рыбалоўнай лёсцы, якую спляталі, сукалі, ткалі з воласу — валакна. І гэты сэнс зададзены магіяй. Параўнайце: "На Пинеге полагали, что для предотвращения дурного глаза и порчи есть обереж". Для яго выкавання "нать (надо) от сети отрезать... и носить, поясать". (Запіс Г.Я.Сіліна у в.Нюхча на Пінезе з удзячнасцю прыводзіў М.І.Талстой[1]). Другая асаблівасць мярэжкі ў тым, што гэта не суцэльная тканіна. Яна захоўвае памяць пра сетку-мярэжку не толькі сваёй назвою, але прынцыпова: на прасвет гэта ячэістая сетка... з цёмнымі "рыбамі", якія нагадваюць чырвоныя фігуры арнаменту. Яна — мера, унесеная ў невымерную плынь.

Але непадзельнасць, нібыта семя, жыве ў народным тэксце. У замове на ўтрыманне плода і пазней, у тэксце "на лёгкія роды", вобразы сеці ды рыб існуюць як жывыя. Дзеці, што павінны нарадзіцца, завуцца ці рыбінка, ці акунёк...

Пра семантыку рыбалоўнае сеці — мярэжы-мярэжкі — у абрадах цудоўна напісаў Мікіта Ільіч Талстой, і сёння мы ўглядаемся ў сваю ўзорную мярэжку з дапамогаю яго даследавання. Так, "апаясванне сеткай у шлюбным абрадзе не толькі засцерагала тых, хто браў шлюб, ад сурокаў, але і паводле дахрысціянскіх вераванняў спрыяла дзетараджэнню, стымулявала цяжарнасць маладой"[2].

Можа быць, мярэжка выконвала падобную ролю ў строі адзення?

Мярэжка ў вобразным чыне вяселля

Углядаючыся ва ўсё тканае вясельнае ўбранне, можна заўважыць мярэжкі на кашулі. Блізкае па тэхніцы поўнае вузельчыкаў шво паміж поламі панёвы. Мярэжкі ёсць на абрусах і нізе некаторых ручнікоў. "Выразаным" магло быць усё рукаво ў бялізнавай сарочцы вясельнага чыну. Сама тэхніка "выразання", як і "строчка-перавіць" (у нас больш вядомая як цяганне), пэўна, маладзейшая за мярэжанне. Яна стварaецца прарэджваннем сатканага ўжо палатна, прычым уласна вязанне (здаецца, напрамую магічнае, бо ўсё звязанае з вузельчыкаў) тут ігнаруецца, а бярэцца тканіна, якая быццам вяртаецца да стану сеткі, што ізноў жа знакавая з'ява.

Можна вобразна ўзнавіць колішні строй неглюбскага вяселля. Шытая белло, кашуля з'яўляецца ў ім двойчы: у белую "чарэсную" (суцэльную) сарочку прыбіралі нявесту (мы маем толькі адно сведчанне таго, што "даўней у першы дзень надзявалі бялізнавую суцэльніцу"[3]. Бялізнавую ж кашулю, знарок дзеля таго падрыхтаваную, нявеста дарыла сваёй свякрусе. У гэтай белай, адмыслова аздобленай сарочцы старэйшая жанчына прыходзіла ў царкву на свята. У гэтай жа бялізнавай, чарэснай (суцэльнай, неадразанай) кашулі маці маладога наказвала сябе і пахаваць. Для гэтага яна выбірала адзенне самай любімай нявесткі.

Як можна зразумець, маці жаніха выходзіла з "краснага" (адзначанага чырвоным у адзенні) узросту і з таго перыяду жыцця, у які ўваходзіла маладая і які вызначаецца выразам *"на крясу"* (*крэс, уваскрэсенне*, серба-харвацкае *криес* — агонь на Купалле, *крэсіва*...).

Да гэтага чыну, што распаўсюджваецца, як бачна, на ўсё жыццё жанчыны, да шлюбнага і магічнага матыву сеткі-абярога, далучаецца і матыў смерці. Абедзве сеткі нібы апускаюцца ў плынь ракі з мэтаю рэгуляваць зносіны паміж Тым і Гэтым Светамі падчас іх узаемнай адкрытасці ў пераходныя моманты жыцця (вобраз перавозу — яшчэ адзін з гэтага чыну).

Падобна выкарыстоўваецца сапраўдная мярэжка: "На другім канцы славянскага свету, у кашубаў, распаўсюджана вераванне, што той, хто пахаваны з сеткай, павінен, перш чым вярнуцца на зямлю, спачатку развязаць усе вузлы на сетцы"[4].

Мярэжкі як знак ініцыяцыі

Разглядаючы мярэжкі, якія злучаюць стан і рукаў, можна заўважыць, што ўзору прыбывае, нарастае ўздоўж пэўных восяў. Вертыкальныя, гарызантальныя, рамбічныя групы элементаў часам суправаджаюцца вышытымі ці тканымі сеткамі або іх мадыфікацыямі ў шчыльным вузельчыкавым шытве.

Некалькі кашуляў, сабраных намі ўздоўж верхняе Бесядзі, непасрэдна ўвасабляюць лоўлю арнаментальных сімвалаў узорнаю сеткаю.

Незалежна ад выгляду ўзору мярэжка як натуральная сетка з'яўляецца на асноўнай мяжы двух палотнішчаў. Яна сама — найбольш архаічнае ўвасабленне мяжы. Калі кашуля страчвае неабходнасць мяжы — шва паміж плячом і рукавом (суцэльны тканы рукаў можа ўшывацца ад гарлавіны), тады вобраз мяжы ўзнаўляецца арнаментальна: паласа ўзору вытыкаецца ці шыецца на месцы лініі былой мярэжкі. Узоры набіраюцца, прымнажаюцца абапал гэтай мяжы.

Які разрэз, раскол часу жыцця пазначае ды перадольвае мярэжка? Чырвоная мяжа, магчыма, падзяляла ўзросты дзяўчынкі і дзяўчыны, якая расцвіла і ў біялагічным, і ў сацыяльным сэнсах.

Узор мярэжкі звычайна мае суцэльныя, нерасшчэпленыя фігуры. Такім ён застаецца і ў апошняй адзежыне чалавека — у бялізнавай смяротнай кашулі. Глухія і сляпыя ромбы мы згадваем як знакі закрытага стану жаночага пачатку. Усё гэтае датычыць сімволікі Таго Свету, які і праходзіць, працэджваецца праз ячэйкі сеткі мярэжы з адваротнага боку.

З гэтымі знакамі і агульнай якасцю сеткі — яе празрыстасцю паміж Тым і Гэтым Светамі — асацыюецца пераходны стан чалавека, стан рытуальнага паміранне і новага нараджэння ў абрадзе ініцыяцыі. У ім часта актуалізуецца вобраз перавозу, пераплывання. Абрад звяртаецца да сіл нетутэйшых.

Узоры сляпыя ды відушчыя

Чаму большасць знакаў мярэжак глухія, сляпыя, невідушчыя? Ці таму толькі, што датычацца Таго Свету, які сляпы ды глухі адносна нас, як і мы адносна яго? Магчыма, і таму, што абрад ініцыяцыі суправаджае пераход са "сляпога", "глухога" стану дзяўчыны да "відушчага" стану жанчыны. Другі ж час ужывання рытуальнай, белай з чырвоным размярэжваннем кашулі, — выхад з "краснага" перыяду ў "белы", закрыты стан сталых кабет. Магчыма, белы, закрыты стан — гэта і цяжарнасць.

Спосабы будовы (выстройвання) рамбічных фігур у паласе мярэжы розныя. Сярод іх — яднанне ромбаў у непарыўны ланцужок. Ідэяю гэтага ўзору можа быць утрымліванне. Утрымліванне рыбінак, акунцоў у мацярынскім чэраве адпавядае ўтрымліванню рыбы ў нераце, сетцы, невадзе.

Але сэнс утрымлівання, закрытага стану, можа датычыцца і самой апранутай, дзяўчыны ці старой кабеты, таму выказанае вышэй меркаванне спрэчнае.

Другая група ўзораў — чаргаванне глуховак (глухіх ромбаў) і касых крыжоў — казлоў. Гэты ўніверсальны матыў у мярэжках набывае спецыфіку: казёл робіцца з кручаватымі і нават двухгалінкавымі рагамі і мае аленепадобныя рысы, у якіх, як вядома, ёсць вельмі архаічныя аналагі.

Браныя ручнікі маюць падобны ўзор на межавых палосах, пры ўваходзе ў асноўную "культурную прастору" ўсёй кампазіцыі.

Роля агароджы, ці... карагоду на ўскрайку вясны, ваджэнне казы ў пераходны час калядаў і спяванне пра казла ў пераходны час абраду "Страла" — усё гэтае архетыпава блізкае да мярэжкавых узораў.

Здаецца, у сацыяльным і полаўзроставым плане такі ўзор мог бы азначаць прыналежнасць да дзявочага калектыву, узросту нявест ды карагодаў.

Трэцяе, нешматлікае кола знакаў — відушчыя, тыя, што маюць у сабе, у сваім сімвалічным чэраве праставеты і ўнутраныя знакі, найчасцей кропкі ці крыжыкі. Такія знакі родныя відушчым знакам ручнікоў. Але сёння гэта — таямніца, у якую мы толькі зазірнулі.

Рубец як памяць пра рану тварэння[5].

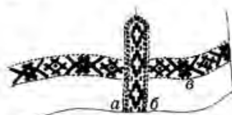
Сакральнае паходжанне ўзораў мярэжак адчуваецца ва ўсіх выпадках выкарыстання гэтай тэхнікі. Можна згадаць, што швы — гэта "ўваходы", "парэзы" нейкай міфалагічнай суцэльнай (ачышчанай?) прасторы.

1, 2 Фрагменты кашулі. Веткаўскі раён. Пач. XX ст.

Па швах і межах можа патрапіць у яе зло. Таму гэтыя месцы агароджваюцца, перакрываюцца ўзорам (у самой назве "ўзор" хаваецца нешта схопленае позіркам, зрокам у процілегласць "сляпой" белай тканіне).

"Небяспечныя" месцы ўзмацняюцца і тым, што ў бязмежнае ўводзіцца галоўная культурная адзнака — мера. Такім чынам, культура сама парушае боскую цэласнасць, але робіць гэта "па вобразу і падабенству", узнаўляючы цэласнасць як чын на знакавым узроўні.

У выпадках з мярэжкаю можна лічыць, што раз-мера-насць (раз-мярэж-ванне) павялічваецца на некалькі парадкаў, і адным з узроўняў абароны з'яўляецца вялікая колькасць вузлоў ці то рэальнай сеці, ці сімвалічнай сеткі — узору. Іх — безліч: "Тады вораг сапсуе, калі развяжа ўсе вузельчыкі ў сетцы, што немагчыма"[6]. Такім чынам, бясконцасць бязмернага сіметрычна паўтараецца і пераадольваецца бясконцасцю меры.



Месца ўзору на падоле кашулі перакрыжоўваецца з размярэжваннем або са шчыльным швом-узорам на рубцах — вертыкальных швах — зазвычай тройчы. Кожны з "хрястоў" можна суадносіць з "хрястамі" як назваю сапраўдных *скрыжаванняў*, дзе адбываліся рытуальныя ігрышчы. Вядома, што перакрыжаванні дарог — вельмі небяспечныя месцы, бо тут падвоеная магчымасць з'яўлення нячыстай ды невядомай сілы з адваротнага боку, праз падвойны "парэз" суцэльнага (згадайма, што і слова "дарога" — ад "дзерці", "прадзіраць").

Узор падола — бы сцяна або іншая перашкода той невядомай сіле. Перакрыжаванні з гэтаю "сцяной" рубцоў — размярэжванні — пранікальныя для яе, але яны "фільтруюць" гэтае пранікненне, задаючы меру мярэжцы праз тэму яе ўзору.

Так засвойваюцца швы, якія наогул завуцца пругі і ў адным з магчымых сэнсаў маюць дачыненне да напругі, сілы.

Магічная моц шва — і ў тым, што з ягонаю дапамогаю ствараецца новая форма культурнай прасторы, што суправаджаецца не толькі ўвядзеннем новай інфармацыі, але і ўзвядзеннем яе на новы ўзровень. Калі ў абрус яднаюцца дзве полкі і зводзяць вобразы двух шляхоў-ручнікоў у прастору, якая здольная пакрыць, дык у кашулі полкі яднаюцца ў кола-ёмістасць (словы "кашуля" і "сарочка" якраз маюць у аснове тэму "мяшка", "каша"). Таму мярэжка — магчымы сігналізатар такой лагічна-магічнай аперацыі.

Тэхнікі ткацтва і шытва як спосабы ўзаемадзеяння з Тым Светам

Мярэжа проста гуляе з безданню.

На падоле часцей за ўсё з'яўляюцца стыхійныя лапы, крывулі. Яны выныраюць на паверхню тканіны касматымі, валасатымі ды крывымі істотамі, якія, як і калісь, выконваюцца чырвонымі ніткамі (можа, невыпадкова — ба-воўнаю?). Здаецца, іх (узоры) завуць сюды і прымаюць менавіта як прадстаўнікоў свету вольнай прыроды, хтанічнага царства і свету нябожчыкаў. Усе яны спрыяюць урадлівасці, што і зразумела: тое, што расце для нас, — расце адтуль. Знакі самі робяцца сімваламі і выявамі ўрадлівасці.

Урадлівасць нівы, і жаночая, і раслінная, і жывёльная зліваюцца ў агульным рытме; больш за тое, яны — праявы агульнага рытму. Таму і ўзаемна ўплываюць адно на адно, як узаемна ўплываюць вясновыя воды верхняга і ніжняга паходжання.

Падобнае робіць і мярэжка. Але яна "працуе" з вобразам вады, а не зямной цвердзі. Узоры быццам вылоўліваюцца непасрэдна з глыбіні, яны аказваюцца ў сетцы, і яна — адзіная цвёрдая "матэрыя" паміж узорам і ўздыхам. Цудоўны эфект узнаўляецца тады, калі вы мыеце кашулю з такім узорам у вадзе: сетка-мярэжка вяртае сабе якасці сапраўднай рыбалоўнай мярэжы.

Геаметрыя: узор і абрадавая практыка

І тут можна заўважыць аналогію з абрадавай практыкай, а менавіта з выкліканнем дажджу. Бранае ткацтва і размярэжванне нечым падобныя да двух спосабаў магічных дзеяў падчас засухі. Гэта аранне (баранаванне) цвёрдай дарогі ды аранне (баранаванне) ракі[7]. Абодва рытуалы вядомыя ў нашых мясцінах. Яны выконваюцца пераважна ўдовамі або цнатлівымі дзяўчатамі як найбольш чыстымі. І тыя і другія маглі насіць кашулі з мярэжкаю.

Асабліва цікавыя ўспаміны старых жанчын пра тое, што дарогу "аралі на пярэхрястах" ці "рэчку аралі, дзе пераход (дзе брод)". І яшчэ: "Там, дзе нашая рэчка ў Бесядзь упадае..."[8].

Калі разглядаць рукаў як тапаграфічную карту нейкай абрадавай прасторы, дык знойдзем і "пярэхрясты" ўзорных браных палос, і "пераход, дзе брод...", — перакрыжаванне браніны з мярэжкаю, і ўпадзенне адной мярэжкі ў другую.

Звернемся да малюнкаў-схемаў гэтага абраду, якія жанчыны крэслілі сваімі рукамі ў нашых экспедыцыйных сшытках. Убачым зноўку некалькі дзіўных супадзенняў арнаменту і гэтых схемаў.

Тры крыжовыя фігуры (касыя крыжы) — так "пахалі", аралі шлях: тройчы крыж-накрыж[9]. Яны нагадваюць паласу ўзору на ручніку, а таксама мярэжку з узорам "козлік". Блізкі да іх — той жа падол кашулі з трыма чырвонымі перакрыжаваннямі мярэжак і ўзорыстай абгонкі.

Рукавы кашуляў маюць на месцы плечавога шва то мярэжку-сетку, то палоску вышыўкі або бранага тканага арнаменту. Ёсць адказы, што завецца такая палоска дарожкаю[10]. Гэтая сімвалічная мяжа-дарожка захоўваецца, як бы ні змяняўся сам рукаў і арнамент на ім.

Мярэжка ў абрусе: аб'яднанне двух родаў?

Сярод геаметрычных фігур, якія сустракаюцца ў абрадах, ёсць і шасціканцовыя крыжы з двума перакладзінамі. Іх таксама намалявалі ў адной з вёсак як схему арання дарогі падчас абраду выклікання дажджу. Аналогія з формаю крыжа на могілках дапоўнілася, аднак, іншай асацыяцыяй.

Так выглядае ўзор абруса: чырвоная мярэжка яднае дзве ягоныя палы ўздоўж. Сама ж яна двойчы перакрыжоўваецца па канцах абруса чырвонымі паласамі браніны з абярожнымі знакамі.

Вясельнае, пахавальнае ды радунічнае выкарыстанне абруса — яшчэ жывая з'ява.

Мярэжка ў абрусе знаходзіцца на мяжы дзвюх полак. Яна аб'ядноўвае гэтыя дзве падобныя на ручнікі палатніны[11].

Калі мярэжка ў кашулі яднае стан з рукавом, нібыта Род і ягоны парастак, зменлівы па ўзросту, дык што ж яднае ўзор-сетка паміж палотнамі-ручнікамі, якія зрастаюцца ў абрус? Можа два Роды? Вясельная ды пахавальная сімволіка не пярэчаць паяднальнай семантыцы абруса.

Мярэжа-сетка наогул "дыктуе" своеасаблівы тып яднання. Яна аднычасова звяртаецца як да левага і правага бакоў, так і да верху і нізу. Яна як бы "прарэха" ў два Тыя Светы — верхні ды ніжні (праз адтуліну паміж тканінамі — паверхнямі быцця). Магчыма, гэта зварот і да аўтарытэту продкаў, ніжніх і верхніх. Але ж усё гэтае нельга аддзяліць і ад звароту-малення пра багацце ды ўрадлівасць. Сэнс мярэжкі стасуецца з семантыкай абруса, разлічанага выключна на абрадавую трапезу. У яе ж уваходзіць абавязковы зварот да продкаў. Магічная роля абруса, здаецца, узмацняецца пранікальнасцю, празрыстасцю скразнога шва. Праз яго амаль што фізічна праглядаюць і праходзяць і сена, пакладзенае пад абрус у каляднай варажбе, і старая "скацерка" свякрухі, што накрывалася нявесцінай на вяселлі, і трава роднай магілкі на Радаўніцу — амаль як у рублёўскай "Тройцы", дзе абрусам дзеля святой трапезы накрытая дамавіна, труна — сімвал смерці і ўваскрэсення Хрыста.

Нарэшце, зычанне міру паміж родамі (як у выпадку з абрусам) таксама звязана з унясеннем меры, рэгулявання, магічнага чыну (магічна-мэтазгоднага чыну). Яны ж паходзяць з божай меры ў першавобразе, у самім вылоўліванні першай шчыльнай матэрыі з глыбіняў[12]. Параўнанне "качкі" і "ўтка" як тых, што "ўтыкаюцца" (ткуць), ныраюць і дастаюць з Таго Боку (Свету) на паверхню тканіны ўзоры, здаецца нам лагічным. У тэрміналогіі ткацтва ніткі для ўзору (звычайна чырвоныя) завуцца гарынь, горнь, гурына — што звязана з матывам гары як "верху" і працэсам "узняцця" (той жа зямлі). Датычыцца гэтае й тэмы "ўз-нікнення" і "вынікаў" ніткі з нізу на гэты бок. Такім чынам, шво аказваецца найбольш знакавай "зонаю" разгледжаных рэчаў. Узвышаецца і роля саміх "полак", што аб'ядноўваюцца.

Намітка ў складзе рукава — узвышэнне сакральнасці?

Падчас экспедыцыі 1998 г. мы заўважылі, што ў некаторых мясцінах, дзе намітка дажыла амаль да нашых дзён, полы і рукавы кашуляў часам шылі з намітак. Што гэта, "посттрадыцыйнае" выкарыстанне адмысловай ільняной тканіны (наміткі перасталі ўжо насіць, але дарылі — на вяселле, на радзіны)? Аднак у той час наміткі былі яшчэ патрэбныя ў пахавальным абрадзе, гэтую функцыю яны выконвалі даўжэй за ўсё.

Некаторыя часткі рытуальнага адзення маглі выконвацца з гатовых ужо намітак і таму, што намітку ўспрымалі як наскрозь магічную. Тым больш, што часта на рукавы, якія рабіліся зусім не з намітак, ніжэй, чым увесь узор, але вышэй за абшлаг наносілася такая ж, як у намітках, папярочная чырвоная палоска — пруток, нібыта памяць пра рукаў з наміткі (ці пра агульны семантычны чын).

Размярэжванне як расстанне?

Што ж з'яўляецца альтэрнатывай гэтаму скразному шву? "Зубілі, зубленне рабілі — пазубяць і сшываюць краі: палік з рукавом і з падрукаўем (зарукаўем)", — пералічвае ўсе часткі краснага рукава неглюбская майстрыха[13]. Мы ўжо некалькі разоў згадвалі пра шчыльнае шво. Але яно сплятае зубленыя краі паміж сабою ўстык — не накладаючы палатна на палатно. Гэта вузельчыкавае шво, і колькасць вузельчыкаў у ім часам павялічваецца да двух і больш радоў.

Комплексы "белы рукаў — раз-мярэжванне" і "чырвоны рукаў — зубленне", здаецца, проціпастаўляюцца ў неглюбскай традыцыі настолькі заканамерна, што могуць несці на сабе сляды вялікай семантычнай апазіцыі.

Такім шчыльным швом яднаюцца і полы панёвы. Мноства вузельчыкаў нібыта доўжаць магію аховы абярога. Шчыльнае паяднанне частак супрацьстаіць скразному як нейкі сімвал новага тыпу адносін паміж поламі (і, магчыма, паламі!). Падаецца важным, што такім швом яднаецца з астатнімі часткамі ўзорны тканы рукаў, які й завецца ўласна рукавом, у цэласным зборы палік — рукаў — пад-(за)-рукаўе. Ёсць успаміны, што некаторыя тканыя рукавы насілі толькі маладкі (не дзеўкі). (Тканыя рукавы дарылі залоўкам на вяселлі). У рукаве з тканым узорам узнікае новая ўзорная "зона" — вышыванае за-рукаўе. Яно ўзмацняе новую мяжу нейкім абарончым па энергіі ўзорам.

Ці не ёсць гэта прыкмета новага стану? Ці не выступае тут і ткацтва іншым тыпам мадэлявання сусвету ў параўнанні з вышываннем, больш вядомым як дзявочы занятак? Дзяўчына, паводле ўспамінаў, насіла дзве нясшытыя полкі панёвы — калышкі (панёву ў Неглюбцы апранаілі на вяселлі). Дзве палы гэтай тканіны-адзення, архаічнага паводле тэхнікі, матэрыялу, колеру і ўзору, зашываліся шчыльным швом толькі да палавы ўсёй даўжыні. Тэма паяднання ў такой рэчы нібыта даецца ў працэсе і ў сувязі з вобразам уваходу. Ткацтва як рамяство насычана вобразамі шлюбнымі ды эратычнымі, і тут мы можам звярнуцца да тэмы арання зямлі, так шырока прадстаўленай у той частцы вяселля, што завецца "камора". Кола вобразаў завяршаецца. Пачыналі мы з арання рытуальнага.

А можа з такога глыбіннага слоя вобразаў усходзіць і апазіцыя: раз-мярэжванне — шчыльнае зубленне?

Хацелася б, каб і гэты тэкст паслужыў своеасаблівай "мярэжкаю" паміж тым, адыходзячым светам, і нашым. З'яднаць іх і перадаць нейкі "культурны" чын нашых магчымых узаемаадносін — мэта гэтай нашай мярэжкі-артыкула. Вядома ж, магічная мэта.

---

1 Толстой Н.И. Язык и народная культура. М., 1995. С. 237.

2 Там сама. С. 236.

3 Зап. аўтарам ад Таццяны Фёдараўны Дзеранок (1920—1996) у в. Неглюбка Веткаўскага раёна.

4 Толстой Н.И. Язык и народная культура. С. 237. Параўнайце старажытнаіндыйскі рытуал развязвання вузлоў падчас разборкі будана й перадачы яго іншаму гаспадару: "... разборку и передачу хижины (ритуал разборки и передачи дома другому лицу)".

2. Что у тебя связано, о ты, в которой все лучшее,
Какая петля и узел сделаны,
С помощью заклинания я заставлю это распасться...
8. Тысячеглазую сеть —
Косу, стянутую на макушке,
Подвязанную (и) уложенную,
Мы развязываем с молитвой.
(Ахтарваведа. IX.3)

Цыт. па: История и культура Древней Индии. Тексты. М., 1990. С. 43 — 44.

5 Акт тварэння можна разглядаць (з міфалагічнага пункту гледжання) як нанясенне "раны" на жывое цела першаадзінства з наступнымі рэакцыямі на гэтае парушэнне, якія маюць на мэце яго аднаўленне, што вызначае драматызм многіх міфалагічных касмагоній. — Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 78.

6 Адказ арлоўскіх сялян на пачатку XX ст. — Толстой Н.И. Язык и народная культура. С. 237.

7 Архаічнасць абраду выяўляецца і ў сродках, і ў часе ягонага выканання: "пахалі рэчку — толькі пасля ўшэсця, да ўшэсця — з іконаю хадзілі...". — в. Баханы Касцюковіцкага раёна. — ЭМ ВМНТ (Этнаграфічныя матэрыялы Веткаўскага музея народнай творчасці) т. 77, арк. 9 адв.

8 "... Аралі на пярэхрястах (в. Малунаўка — ЭМ ВМНТ, т. 80, арк. 4), дзе пераход (в. Белая Дуброва — ЭМ ВМНТ, т. 78), креставыя дарогі перапахвалі" (в. Ціхань — ЭМ ВМНТ, т. 79, арк. 4 адв.).

9 Уздоўж Бесядзі — вёскі Белы Камень, Клеявічы, Рудня Палужская. ЭМ ВМНТ, т. 78, арк. 6 адв., арк. 9 адв.

10 В. Ціхань — ЭМ ВМНТ, т. 80, арк. 2.

11 Месцы яднання полак у абрусах маркіруюцца або чырвонаю ніткаю, або плецёнымі ніцямі, што, па сутнасці, з'яўляецца рэмінісцэнцыяй пояса (ягоная рытуальная функцыя — аб'ядноўваць культурнае і стыхійнае, а таксама фіксаваць межы засвоенай прасторы). Абрусы, гэтак зробленыя, лічацца адносна позняю з'яваю ў культуры XIX ст., тым не менш на інтуітыўным узроўні іхняе канструяванне захавала універсальны прынцып архаічных тэхналогій. Гл.: Ткань. Ритуал. Человек. СПб., 1992. С. 17.

12 Матыў качкі, што нырнула на дно і дастала камячок зямлі, з якога ўзнікла зямля і ўсё жывое. Гл.: Афанасьев В. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. СПб., 1865. С. 535—536.

13 ЭМ ВМНТ, т. 85, арк. 25.

Малюнкі Наталлі Грамыкі.

3 Так аралі, дзе пераход.
4 Фрагменты кашулі. Веткаўскі раён. Пач. XX ст. а) Узор "дзіравы рубец"; б) "размярэжванне"; в) браны ўзор.
5 Малюнкі шляху, дарогі.
6 Так "баранілі дарогу".
7 Знакі рытуальнага арання "на крыжах".

Адзнакі жаноцкасці

Хустка

Таццяна ВАЛОДЗІНА

Хустка — адзін з найбольш яркіх полавызначальных элементаў народнага строю, дэталь, што адназначна сцвярджае прыналежнасць да прыгожай паловы чалавецтва. Дарэчы, даўней і хлопчыкі, і дзяўчынкі гадкоў да чатырох хадзілі ў доўгіх кашульках. Шапка, хустачка, штаны і спаднічка з'яўляліся значна пазней. На старых фотаздымках і малюнках відаць, што дзяўчынкі завязвалі хустачкі, часцей белыя, пад бараду ці назад, пад косы. Дзяўчаты-нявесты свае косы смела дэманстравалі. А галаўныя ўборы замужніх жанчын вызначаліся складанасцю і шматслойнасцю. Да прыкладу, у Быхаўскім павеце на пачатку стагоддзя жанчыны завязвалі на галаву якія-небудзь стракатыя хусткі, іх рагі, абвіўшы галаву, прыхоўвалі, за кошт чаго ўтваралася нешта падобнае да чалмы. Наверх накідвалі яшчэ адну хустку з незавязанымі канцамі[1].

Як вядома, замужнія жанчыны не мелі права з'яўляцца па-за межамі хаты без галаўнога ўбору. "Засвяціць валасы" было не толькі сорамна, але і небяспечна. Лічылася, што да жанчыны з непакрытаю галавой можа лёгка прычапіцца нячыстая сіла. Каб унікнуць адмоўных уплываў, у Святы вечар жанчына выходзіла на вуліцу ў мужчынскай шапцы. Гэта рабілася дзеля таго, каб потым, калі давядзецца, можна было выйсці і "праставалосай"[2]. У будзённым жыцці жанчыне строга забаранялася надзяваць мужчынскую шапку, бо ў такім разе нават хатняя жывёла магла не падпусціць яе да сябе[3]. І сёння захавалася звычка абавязкова завязваць хустку пры ўваходзе ў царкву.

У сістэме полаўзроставай і сацыяльнай іерархіі завязванне хусткі пазначала пераход ад дзявоцтва да замужжа, што паэтычна ўвасобілася ў прыгаворы-малітве на Пакровы:

2

Пакровочко, моя мамочко,
покрый землю лісточком,
а мене платочком[4].
(Тураўшчына.)

У адказныя, пераломныя, межавыя моманты жыцця хустку завязвалі і дзяўчаты, якім традыцыйна дазвалялася выходзіць і праставалосымі. З пачатку XIX стагоддзя захавалася апісанне сватання: "Дзяўчына, якая чакае сватоў, адзяе танчэйшую, чым звычайна, чыстую бялізну, белую спаднічку, такі ж фартушок, на галаву завязвае хустачку, з-пад якой звісае каса, заплеценая звычайна ружовай стужачкай"[5].

Далей, у час вяселля, хустка пераўтваралася ў яркі сімвал, які натуральна ўпісваўся ў семантыку розных этапаў шлюбнай урачыстасці. У этнаграфічных апісаннях зафіксаваны самыя розныя спосабы павязвання хусткі — "на чапец маладой завязваюць маленькую хустачку, а на апошнюю — большую хустку, велічынёй прыблізна з прасціну; да хусткі прышываюць той вяночак, які падрыхтавалі нявесце яшчэ ў дзень дзявічніка"[6]. Хустку вешалі з правага боку за поясам у брата маладой, трымаючыся за якую, тая выходзіла да жаніха[7]. Маніпуляцыі з хусткай у час вяселля дэманстравалі шырокі спектр яе сімвалічных адценняў і выяўлялі стрыжнёвую цэнтральную тэму: хустка выступала як знак згоды, яднання, нарэшце як сімвал самой дзяўчыны.

У знак згоды дзяўчына давала хлопцу замест звыклага пярсцёнка дзве хусткі, а пасля запоін сама завязвала нарачонаму хустку на шыю, а другую закладвала за пояс. Тая ж рэалія замацавалася і паэтычным радком:

Параска Змітраку хустку дала,
Накрахмаліўшы крыхмалам.
— Стой, мая хустачка, калясом,
Пад Змітраковым паясом.

3

Не менш яркія і наступныя звесткі: "Гаспадыня на змовінах п'е чарку, потым напаўняе яе і, накрыўшы белай хусткай, падае свату. Сват выпівае, зноў налівае і падносіць нарачонай, нарачоная падае старшаму дружку, накрыўшы чырвонай хусткай. Дружка, прыняўшы чарку і схаваўшы ў кішэні хустку, п'е да нарачонай, якая, прыняўшы поўную чарку і ледзь дакрануўшыся да яе вуснамі, яшчэ раз накрывае хусткай і падае малодшаму дружку"[8]; "Каб купіць для маладзёна месца ля маладой, шаферы закідваюць за нявесту хустачку: калі ім гэта ўдасца — месца для маладзёна вызвалена. Але дзяўчаты пільна сочаць за імі, каб перахапіць хустачку. Калі хустачка кранецца нявесты, дзяўчаты ўсё роўна не пускаюць маладзёна — патрэбны выкуп"[9].

З іншых сямейных і каляндарных абрадавых дзеяў хустка неабходная ў пахавальным комплексе, калі яе давалі ў рукі памерламу, каб таму было чым выціраць слёзы, калі пойдзе па шляхах сваіх пакутаў. Хусцінку кідалі ў магілу, каб не сумаваць па нябожчыку.

Хусткай абвязвалі дажынкавы сноп, надаючы яму антрапаморфны выгляд. У павер'ях асаблівую сілу набывала белая хустка на Узвіжанне: калі разаслаць яе ў гэты дзень перад вужыным царом, ён скіне на хустку свае чароўныя залатыя рожкі, уладальнік якіх стане разумець мову жывёл і траў. У іншых мясцовасцях аналагічныя звычаі прыпісваліся да Вялікадня: "На Вялікдзень убачыла дзяўчына на полі вужа з залатымі рагамі. Калі расказала дома, ёй сказалі: "Эх ты, трэба было перад ім хустку разаслаць і кавалак пасхі паклаці, ён бы і скінуў рожкі, што прыносяць шчасце"[10]. Рэкамендавалася накрываць шаўковай хусткай папараць у хвіліну яе красавання. Калі так зрабіць, "то ўсё будзеш знаць"[11].

Яшчэ з казак у памяці засталася чароўная хустачка, махнуўшы якой, чакалі, каб спраўдзіліся мары і пажаданні. Прыблізна такой самай цудоўнай рэччу ўспрымалася хустка і ў магічных рытуалах беларусаў. Паўсюль сустракаюцца легенды пра чараўніц, якія "на Івана Купалу ўночы бяруць белую хустку, цягаюць яе па расе, выкручваюць з хусткі расу са словамі: "Трошкі, рабошкі, бурошкі, ранёшкі... Гуууу"[12]. Потым ведзьма па мянушках пералічвае чужых суседскіх кароў і прынесенай расой апырсквае сваіх кароў, змочвае ім вымя. Тады яе каровы пачынаюць даваць больш малака. У вызначаныя дні да сонца ведзьмы выходзілі на вуліцу і махалі ва ўсе бакі хусткамі, прыгаворваючы:

Кароўкі, кароўкі ўсялякае масці,
няхай ваша малачко да мяне ідзе.

Потым яны прыносілі і вешалі хустку на цвічок у хаце. Праз пэўны час з хусткі пачынала цячы малако[13].

У час каляндарных абрадаў хустка часта ўспрымалася як сцяг, актуалізаваліся яе колеравыя характарыстыкі: "На Юр'е красну хустку пачэплем на палку, бу флага, да спяваем"[14]. Цікавыя і наступныя запісы: "Каб вераб'і не сядалі на снапы ці жыта, трэба выйсці ў поле і сказаць: "З естага боку ежця і з естага, а на мае пасьлепніця глядзячы! Хрыстос васкрэсе, бог чэмяру нясе. Німа у вас розуму, дак я свой дам!" І махнуць свечанай хусткай, ці з галавы можна — яны ў той бок і паляцяць" (Хойніцкі раён)[15]. Калі ў час родаў прыходзіла іншая жанчына ў хату, яна павінна была пакінуць да канца родаў сваю хустку[16].

Як і ручнік, хустка ўвасабляла ў народнай традыцыі ідэю шляху, аб'яднання і пераходу.

---

[1] Романов Е. Внешний быт Быховского белоруса. Записки Северо-Западного отдела ИРГО. Кн. 2. СПб., 1911. С. 101.

[2] Синитович И. Народний календар. Матеріяли до української етнольогії. Львів, 1912. Т. XV. С. 17.

[3] Никифоровский Н.Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обычаи и обряды... Витебск, 1897. С. 81.

[4] Тураўскі слоўнік. Мн., 1985. Т. 4. С. 135.

[5] Вяселле. Абрад. Мн., 1978. С. 39.

[6] Там сама. С. 274.

[7] Там сама. С. 149.

[8] Там сама. С. 47.

[9] Там сама. С. 105.

[10] Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 324.

[11] Тураўскі слоўнік. Т. 5. Мн., 1987. С. 5, 334.

[12] Жыцця адвечны лад. Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Уклад. У.Васілевіч. Кн. 2. Мн., 1998. С. 470.

[13] Federowski M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Kraków, 1897. T. 1. S. 83.

[14] Тураўскі слоўнік. Мн., 1985. Т. 4. С. 209.

[15] Полесский этнолингвистический сборник. М., 1983. С. 95.

[16] Радзіны. Абрад. Песні. Мн., 1998. С. 119.

7

4

5

1 Дзяўчына ў святочным касцюме. Рагачоўскі раён, в. Шапчыцы, 1903 г.
2 Сялянкі ў традыцыйным адзенні. Шклоўскі раён, в. Заходы, 1903 г.
3 Сяляне ў зімовым адзенні. Слаўгарадскі раён, в. Кульшычы, пач. XX ст.
4 Хустка. Лельчыцкі раён, в. Тонеж, 1970-ыя гады.
5 Хустка. Лельчыцкі раён, в. Тонеж, 1970-ыя гады.
6 Хустка. Лельчыцкі раён, в. Тонеж, 1970-ыя гады.
7 Дзяўчынкі ў традыцыйным адзенні. Случчына, пач. XX ст.

Агінскі: шматграннасць партрэта

АНДЖЕЙ ЗАЛУСКИЙ

ВРЕМЯ И МУЗЫКА МИХАЛА КЛЕОФАСА ОГИНСКОГО

Анджэй Залускі. Час і музыка Міхала Клеафаса Агінскага. На рускай мове. Мн.: Четыре четверти, 1999.

Імя Міхала Клеафаса Агінскага некалькі гадоў таму стала знаёмым і людзям, вельмі далёкім ад музыкі. Тады, як вядома, ішла гаворка аб зацвярджэнні новага дзяржаўнага гімна. Уносіліся розныя прапановы. Знайшлося і нямала прыхільнікаў таго, каб гімнам стаў вядомы паланез “Развітанне з Радзімай”. Дарэчы, гэты твор часцей згадваецца проста як “Паланез Агінскага”, а гэта таксама сведчыць, што імя яго стваральніка не забылася. Разам з тым пра Агінскага мы ведаем куды менш, чым павінны ведаць пра яго. І не толькі як пра выдатнага кампазітара, а і як пра дзяржаўнага дзеяча, патрыёта Радзімы. Нядаўна з’явілася мажлівасць наблізіцца да аўтара знакамітага паланеза, даведацца шмат пра яго жыццё і творчасць, пра няпростыя акалічнасці яго лёсу.

Кнігу пра Агінскага напісаў яго прапраўнук, Анджэй Залускі, прадстаўнік адной з галін роду Агінскіх. Як вядома, з 1802 па 1822 год Агінскі жыў ў Залессі. А пасля замежных вандровак прыехаў туды не адзін, а з другой сваёй жонкай, прыгажуняй-італьянкай Марыяй Неры. У 1805 годзе ў іх нарадзілася дачка, якой далі імя Амелія. У дзевятнаццацігадовым узросце Амелія выйшла замуж за дыпламата графа Караля Тэафіла Залускага.

Анджэй Залускі нарадзіўся ў Польшчы, але ў 1940 годзе пераехаў у Вялікабрытанію. Вучыўся ў Ампльфорце, Гільдхальскай школе музыкі і драмы, якая з’яўляецца прыватнай лонданскай музычнай навучальнай установай, створанай яшчэ ў 1880 годзе, дзе выкладаюць музыку, сцэнічную мову і драматычнае мастацтва. Скончыў А.Залускі і Лонданскі універсітэт. Працаваў школьным настаўнікам ігры на фартэпіяна. Жыве на поўначы Англіі. А калі зацікавіўся жыццём і творчасцю свайго выдатнага родзіча, вырашыў напісаць пра яго кнігу. Працаваў не толькі ў архівах. І не толькі старанна праштудзіраваў польскамоўную літаратуру пра Агінскага (“Выбраная бібліяграфія”, прыведзеная ім, надзіва багатая і разнастайная). У 1996 годзе А.Залускі прыехаў у Беларусь. І, вядома ж, наведаў Залессе. А пасля была праца — напружаная, апантаная і захопленая. Ужо ў 1997 годзе кніга “Час і музыка Міхала Клеафаса Агінскага” выйшла на англійскай мове. Але калі яшчэ рукапіс рыхтаваўся да друку, пачалася праца над перакладам яго на рускую мову. З’явілася гэтая кніга ў выдавецтве “Четыре четверти”.

Выданне атрымалася прыгожа афармленым. На добрай паперы, з выразным шрыфтам, удалымі ілюстрацыямі, у тым ліку і каляровымі. Выкананыя фотамайстрам Уладзімірам Шубам, яны вяртаюць у Залессе, дазваляюць убачыць яго такім, якім яно з’яўляецца сёння, і разам з тым у думках перанесціся ў Залессе колішняе — Залессе Агінскага. Дзякуючы артыкулам пасла Рэспублікі Беларусь у Вялікабрытаніі Уладзіміра Шчаснага “Замест прадмовы” і Адама Мальдзіса “Агінскі — і наш гонар!”, перш чым перагарнуць старонкі аповеду самога А.Залускага, даведваешся, як рыхтавалася гэтая кніга, ды атрымліваеш уяўленне пра Агінскага як пра аднаго з найбольш выдатных людзей, чые карані на Беларусі, хто доўгі час жыў на ёй і пакінуў вялікі след значнасцю здзейсненага.

Галоўны рэдактар выдавецтва “Четыре четверти” Ліліяна Анцух зазначае: “Кніга Анджэя Залускага — не жыццеапісанне і не нарыс пра творчы шлях М.К. Агінскага, яна — адна з першых сур’ёзных спроб падступіцца і да таго, і да другога. Многія аўтарскія гіпотэзы, заснаваныя на дэталёвым вывучэнні дзяржаўных, прыватных, сямейных архіваў, выклікаюць давер”. У той жа час Л.Анцух робіць і такую выснову: “Нягледзячы на пэўную стракатасць прадстаўленых гістарычных падзей, мноства тытулаваных асоб, якія згадваюцца, кніга ўводзіць нас у свет “часу і музыкі М.К. Агінскага”. Аднак, з захапленнем прачытваючы раздзел за раздзелам, адкрываючы для сябе невядомага раней М.К.Агінскага, мы ўсё ж разумеем, што некаторыя сцвярджэнні не маглі быць зроблены аўтарам ва ўсёй паўнаце і бясспрэчнасці”.

Гэта, вядома, так. А.Залускі, расказваючы пра свайго вялікага папярэдніка, безумоўна, імкнецца быць як мага больш аб’ектыўным, каб па меры магчымасці глыбей раскрыць яго асобу і як чалавека, і як грамадзяніна, і як творцы. Як грамадзяніна — у пэўнай ступені нават больш, бо ў Польшчы да Агінскага стаўленне далёка не адназначна. Знаходзіцца нямала тых, хто не можа дараваць яму стасункі з Аляксандрам І, пры якім Агінскі пачаў працаваць сенатарам. Зразумела, гаворачы пра дзяржаўную дзейнасць Агінскага, А.Залускі не робіць Агінскага гэткім “бязгрэшным”. Аднак трэба пагадзіцца і з іншым: адна справа, калі б пра яго пісаў звычайны даследчык, і іншая, калі гэта робіць нашчадак знакамітага роду. Хоча таго А.Залускі ці не, але ўнутрана, магчыма, нават падсвядома, ён выступае ў даным выпадку (ды і ў іншых таксама) асобай зацікаўленай. Адсюль і пэўная ідэалізацыя Агінскага як дзяржаўнага дзеяча.

Але гэта прыватнасці. Адны іх заўважаць, а другія — не. Гледзячы як да іх паставіцца. А.Мальдзіс, напрыклад, у заслугу А.Залускаму ставіць тое, што ён кнігу “напісаў таленавіта, удумліва і, галоўнае, аб’ектыўна, добразычліва ў адносінах да Беларусі, без супрацьпастаўлення яе Польшчы ці Літве, непатрэбнага ў даным выпадку палітызавання”. А яшчэ, пра што не трэба забываць, кніга А.Залускага — гэта **кніга аднаго лёсу**. Але лёс, калі ўважліва перагарнуць старонкі жыцця Агінскага, не заўсёды быў справядлівым. Міхал Клеафас многае перажыў, зведаў, ён у нечым памыляўся і штосьці ўспрымаў адназначна, але гэта быў сын свайго супярэчлівага і складанага часу, і ён не ўяўляў сябе без Бацькаўшчыны.

Важны ў кнізе і той момант, дзе падкрэсліваецца беларускае паходжанне роду Агінскіх. І хоць няма таму дакладных дакументальных пацвярджэнняў, род Агінскіх бярэ свой пачатак ад Рурыка Вялікага, заснавальніка Кіеўскай Русі, а “прыкладна ў 1500 годзе Аляксандр Ягелончык, вялікі князь літоўскі і ў далейшым кароль Польшчы, перадаў ва ўладанне баярыну Дзмітрыю Іванавічу Глушонку маёнтак Агінты. Польскія прозвішчы з канцоўкай “скі”, як вядома многім чытачам, распаўсюдзіліся з XV стагоддзя і паходзілі ад назвы ўласнасці іх носьбітаў. Так уладальнік маёнтка Агінты стаў Агінскім”.

Зноў жа, гаворка не пра тое, каб “падзяліць” Агінскага паміж Беларуссю і Польшчай. Агінскі, як і Адам Міцкевіч, Станіслаў Манюшка, Валенцій Ваньковіч і іншыя выдатныя дзеячы культуры, у аднолькавай ступені належыць двум братнім народам. І аб’ектыўнае стаўленне да іх жыцця і творчасці працуе на карысць вяртання гістарычнай памяці і захавання гістарычнай справядлівасці.

Як адзначалася, міма позірку аўтара кнігі не праходзіць, па сутнасці, ні адзін аспект дзейнасці Агінскага. Часам ствараецца ўражанне, што аўтар як бы адыходзіць ад асноўнага прадмета сваёй гаворкі. Але не будзем забываць, што ў загаловак кнігі вынесена не толькі “музыка Міхала Клеафаса Агінскага”, а і “час Міхала Клеафаса Агінскага”. А час — гэта і катэгорыя прасторавая. Час — гэта і сукупнасць шматбаковых аспектаў творчай працы чалавека. Таму А.Залускі так падрабязна расказвае пра гэта, даўшы аднаму з раздзелаў назву “Пісьменнік”. Маецца на ўвазе перш за ўсё мемуарная спадчына Агінскага. Але трэба адзначыць, што “Мемуары” Агінскага — мемуары асобага кшталту. Ён не толькі расказвае пра падзеі, сведкам ці ўдзельнікам якіх з’яўляўся. Ён спрабуе аналізаваць (і гэта яму ўдаецца!) тагачаснае жыццё Польшчы, а калі шырэй, дык і жыццё іншых краін. А тым самым Агінскі пісаў і гісторыю Рэчы Паспалітай. І ў гэтым значэнне яго “Мемуараў” цяжка пераацаніць.

Цікавым атрымаўся і раздзел “Музыка”. Як быццам і няшмат месца ён займае на фоне астатніх, але не будзем забываць, што гэтыя аспекты дзейнасці Агінскага, няхай і мімаходзь, закранаюцца і ў іншых раздзелах. Ды і ўвогуле, калі ўсё глыбей спасцігаеш жыццё і лёс Агінскага, пераконваешся, што ён не мог не быць кампазітарам. Музыка ў яго душы нібы гучала сама па сабе. Незалежна ад таго, клалася на ноты ці проста стварала адпаведны ўнутраны, душэўны настрой. “У яго быў вялікі дар адчуваць мелодыю”, — сведчыць А.Залускі. А гэта прызнанне самога Агінскага, што прагучала ў яго “Лістах аб музыцы”: паводле яго, Агінскі валодаў “добрым слыхам, глыбокім пачуццём гармоніі”. А.Залускі, гаворачы пра набыткі Агінскага-кампазітара, ідзе не толькі ад уласных уражанняў, а і спасылаецца на выказванні Ігара Бэлзы, дарэчы, аўтара вядомай кнігі пра Агінскага, і Віктара Скорабагатава, які шмат зрабіў для вяртання з небыцця музычнай спадчыны Агінскага.

Дзякуючы В.Скорабагатаву і “Беларускай капэле”, мы паступова адкрываем для сябе неабсяжны свет музыкі Агінскага. Не толькі яго паланезы і не толькі фартэпіянныя творы... Дзякуючы ж кнізе А.Залускага яшчэ раз пераконваемся, што рабіць гэта трэба абавязкова. Бо такім ужо быў Міхал Клеафас Агінскі творцам, які, жывучы ў сваім часе, пасля смерці не застаецца ў ім, а належыць новым і новым пакаленням.

Алесь Марціновіч.

Падзеі, факты, інфармацыя

Хроніка мастацкага жыцця

Званні

✔ 10 сакавіка па агульным сходзе Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі ганаровым членам НАН Беларусі па спецыяльнасці “Выяўленчае мастацтва” абраны народны мастак Беларусі Віктар Грамыка.

Фестывалі

✔ Фестываль гітарнай музыкі “Менестрэль” прайшоў у Віцебску. У цікавым свяце ўзялі ўдзел Курт Радармер (ЗША), вынаходнік новай рускай акустычнай гітары Анатолій Альшанскі (Расія) і студэнт Беларускай акадэміі музыкі лаўрэат міжнароднага конкурсу Ян Скрыган.

✔ З 1 па 5 сакавіка ў Магілёве прайшлі мерапрыемствы II Адкрытага фестывалю фартэпіяннай музыкі “Творчая моладзь — XXI стагоддзю”, арганізатарамі якога выступілі Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Спецыяльны фонд Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь па падтрымцы таленавітай моладзі, Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі і ўпраўленне культуры Магілёўскага абласнога выканаўчага камітэта.

Адкрыўся фестываль вялікім канцэртам, у якім з Дзяржаўным камерным аркестрам Рэспублікі Беларусь (дырыжор — Дзмітрый Зубаў, Расія) выступілі пераможцы мінулага фестывалю — навучэнка гімназіі-каледжа пры БДАМ Марына Рамейка, навучэнец Цэнтральнай сярэдняй спецыяльнай музычнай школы пры Маскоўскай кансерваторыі Дзмітрый Дзямяшкін, а таксама прафесар БДАМ Валерый Шацкі.

На працягу трох дзён журы конкурсу маладых піяністаў, які адбываўся ў рамках фестывалю, на чале з прафесарам БДАМ Людмілай Шаломенцавай вызначала лепшых музыкантаў, якія прыехалі ў Магілёў з многіх гарадоў Беларусі, а таксама з Расіі і Літвы. Дыпломы I ступені ў выніку атрымалі беларускія музыканты Аляксандр Баравікоў, Дзмітрый Уласюк, Аляксандр Музыкантаў, літоўка Эвеліна Пузайтэ і расіянка Галіна Чысцякова.

Праграму фестывалю дапоўнілі такія канцэрты, як “Век раяля” з удзелам Лілі Новікавай, Канстанціна Шарава, Таццяны Лазуткінай, Юліі Галь, Наталлі Казырэнкі, Ганны Гетманавай, Анастасіі Пазняковай, Таццяны Максімені, канцэрт маладых беларускіх піяністаў (Анастасія Белан, Канстанцін Красніцкі, Юрый Бліноў), “Джаз і раяль” з удзелам трыо Аркадзя Эскіна, юных музыкантаў Максіма Солнцава і Уладзіміра Міхновіча, ансамбля традыцыйнага джаза “Рэнесанс” і Алега Малакаедава (Літва). Штодня ў музычных навучальных установах Магілёва праводзіліся майстар-класы з удзелам гасцей фестывалю — сябраў журы, а беларускія педагогі правялі навукова-практычную канферэнцыю Беларускай асацыяцыі педагогаў фартэпіяна.

Д.П.

Конкурсы

✔ Грамадскае аб’яднанне “Беларускі фонд культуры” абвясціла конкурс мастакоў тэатраў на атрыманне прэміі заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь Івана Ушакова. Прэмія заснавана па ініцыятыве і на сродкі ўдавы мастака Зоі Ушаковай. Конкурс пройдзе да 1 верасня бягучага года. Узнагароджанне пераможцаў адбудзецца ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы, дзе І.Ушакоў з 1933 пра 1954 год працаваў мастаком-дэкаратарам, галоўным мастаком.

✔ Нацыянальны алімпійскі камітэт Беларусі правёў конкурс сярод студэнтаў мастацкіх навучальных установ краіны. Ён меў назву “Спорт і мастацтва” і быў прысвечаны Алімпійскім гульням 2000 года ў Сіднеі. Пераможцамі сталі студэнты чацвёртага курса Беларускай акадэміі мастацтваў Дар’я Мароз (карціна “Агні Алімпа”) і Кастусь Касцючэнка (скульптура “Спорт”).

Юбілеі

✔ Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача ў 300-ы раз паказаў спектакль “Анчутка” па п’есе Б.Мятальнікава. Першы паказ адбыўся больш за дзесяць гадоў таму.

Выстаўкі

✔ У мінскай бібліятэцы імя Л.Талстога ў лютым – сакавіку працавала выстаўка твораў мастака Віталя Сташчанюка.

✔ Паўтара дзесятка работ паказаў у Мінскай мастацкай галерэі “Мастацтва” мастак Уладзімір Зінкевіч. Гэта плён апошніх гадоў. Вось некаторыя назвы твораў: “Палон”, “Вячэрняе святло”, “Туманы”, “Купалле”.

✔ У Рэспубліканскай мастацкай галерэі ў пачатку сакавіка адкрылася выстаўка твораў мастачкі Марыі Ісаёнак, якая, на думку мастацтвазнаўцаў, працуе ў жанры, блізкім да імпрэсіянізму. Імя мастачкі Кембрыджскім біяграфічным цэнтрам занесена ў біяграфічны слоўнік мастакоў свету.

✔ У мінулым годзе ў Еўрапейскім гуманітарным універсітэце (Мінск) адкрылася мастацкая галерэя. Першай акцыяй гэтага года стала выстаўка “Мінская акварэль”, на якой свае творы дэманструюць Аляксандр Вахрамееў, Вячаслаў Паўлавец, Сяргей Пісарэнка, Дзмітрый Сурыновіч і інш.

✔ Да свята 8 Сакавіка магілёўская мастачка Галіна Конанава прапанавала ў салоне мастацтваў Магілёва міні-экспазіцыю нацюрмортаў “Блакітнае і залатое”.

✔ “Белая шэрань” — так назваў сваю выстаўку ў Музеі сучаснага мастацтва фотамастак Міхась Баразна. Паказаныя творы, па словах аднаго з мастацтвазнаўцаў, можна ўспрымаць па-рознаму: як творы кніжнай графікі, як мастацкую іронію над “сучаснымі” формамі ў выяўленчым мастацтве, як спробу азначыць параметры нашага жыцця.

✔ Наўздагон выстаўцы "Творчыя дынастыі" ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі прайшла выстаўка твораў полацкага мастака Уладзіміра Шапо, прысвечаная 50-годдзю з дня ягонага нараджэння. Разам з бацькавымі работамі экспанаваліся скульптура старэйшага сына Аляксандра і жывапіс малодшага – Паўла.

✔ Жывапіс, графіка, скульптура і інсталяцыя 26 аўтараў былі прадстаўлены на выстаўцы "Арт-сезон-99", якая штогод праходзіць у Полацку і з'яўляецца своеасаблівай справаздачай мастакоў за год. Да адкрыцця экспазіцыі быў прымеркаваны выхад інфармацыйнага бюлетэня, у якім сталічныя і мясцовыя мастацтвазнаўцы разважаюць пра мастацтва будучага тысячагоддзя.

Н.Каржыцкая.

✔ У мастацкім салоне Полацка прайшла выстаўка жывапісу, графікі і батыка былой выпускніцы мясцовай мастацкай школы, якая цяпер працягвае мастацкую адукацыю ў беларускай сталіцы.

Н.Каржыцкая.

✔ Выстаўку сваіх работ у Горацкай карціннай галерэі, у горадзе сваёй маладосці, мастакі Вера і Валерый Юрковічы назвалі "Замілаваныя вобразамі Магілёўшчыны".

✔ У гісторыі можна знайсці прыклады, калі чалавек без мастацкай адукацыі станавіўся прызнаным мастаком. Гэта і пра Кастуся Качана, выпускніка фізічнага факультэта Белдзяржуніверсітэта. Лепшае, што створана за апошнія дваццаць гадоў, член Беларускага саюза мастакоў паказаў на персанальнай выстаўцы ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі. Экспазіцыя прысвячалася 50-годдзю з дня ягонага нараджэння.

✔ Да 19 сакавіка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі працавала выстаўка "Мадонна і сучасніца ў творчасці мастачак". На ёй былі прадстаўлены каля 150 работ жывапісу, графікі, скульптуры, керамікі, вітража. Можна было пабачыць творы Раісы Кудрэвіч, Нэлі Шчаснай, Наталлі Паплаўскай, Таццяны Белавусавай-Пятроўскай, Наталлі Апіёк, Наталлі Рачкоўскай, Ірыны Кузняцовай, Кацярыны і Дар'і Сумаравых і інш.

✔ Амаль дваццаць гадоў свайго кароткага жыцця Іван Ушакоў аддаў галоўнай сцэне Беларусі — Купалаўскаму тэатру, дзе працаваў галоўным мастаком. 90-годдзю з дня нараджэння мастака была прысвечана выстаўка ў Музеі гісторыі тэатральнай і музычнай культуры, што ў Траецкім прадмесці Мінска.

✔ Галерэя візуальных мастацтваў "NOVA", што месціцца ў сталічнай бібліятэцы імя Янкі Купалы, прапанавала сваю плошчу фотамастачцы Вользе Варэнікавай з выстаўкай "У пошуках анёла". А паколькі анёлы касцюмаў з гальштукамі не носяць, то кожная работа фотамастачкі — своеасаблівая кампазіцыя з аголенага мужчынскага цела і нейкага прадмета буйным планам.

✔ У Беларускім таварыстве культурных сувязей з замежнымі краінамі прайшла выстаўка рэпрадукцый лепшых твораў літоўскага мастака Мікалоюса Канстанцінаса Чурлёніса, якая адкрылася ў 82-ую гадавіну з дня аднаўлення Літоўскай дзяржавы.

✔ У сталічнай бібліятэцы № 1 была разгорнута выстаўка работ мастака Віктара Сташчанюка "Зямля пад белымі крыламі". Поруч з лепшымі творамі мінулых гадоў мастак паказаў і новыя. Апошнім часам ён займаецца мастацкім афармленнем беларускіх паштовых марак, на якіх мы ўжо пабачылі і зубра, і бусла, і калядны вянок.

✔ Па словах крытыкі, гэты мастак належыць да той плеяды беларускіх мастакоў, якім удалося пазбегнуць уплыву псеўдаакадэмічнай традыцыі. Гэта жывапісец Васіль Касцючэнка. З ягонымі работамі можна было пазнаёміцца ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва.

✔ "Анатоль Ізаітка жыве ў суладдзі з міфам, але разам з тым імкнецца пераадолець яго, каб стварыць свой, адметны вобразны свет, падобны і разам з тым адметны ад рэальнага, Свет, у якім гледача адольвае спакуса адкрыцця новай, вышэйшай рэальнасці". Так мастацтвазнаўца М.Цыбульскі напісаў пасля знаёмства з выстаўкай твораў мастака ў выставачнай зале Віцебскай абласной арганізацыі БСМ. Экспазіцыя мела назву "Міфалагемы".

✔ У Беларускім інстытуце праблем культуры прайшла выстаўка работ французскай мастачкі Франсуазы Сандрыс. Яна ўладальніца прэміі за дасканаласць Акадэміі Леанарда да Вінчы, бронзавага ганаровага знака ад Салона свабоднага мастацтва ў Вітэлі, прэміі Рэне Барэля.

✔ У адной з выставачных залаў Брэста была разгорнута экспазіцыя твораў мастака Марата Клімава, прысвечаная 60-годдзю з дня ягонага нараджэння. Асноўная частка работ — пейзажы, партрэты людзей Піншчыны — радзімы мастака.

✔ Своеасаблівасцю і адметнасцю вызначалася экспазіцыя графікі і жывапісу мастака Г.Даneляна (Арменія) у выставачнай зале Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка. Аўтар паказаў пейзажы, партрэты, тэматычныя карціны.

Н.Каржыцкая.

✔ У галерэі Рэспубліканскага экалагічнага цэнтра навучэнцаў працавала выстаўка работ студэнтаў Беларускай акадэміі мастацтваў Вікторыі Пляшко і Андрэя Серакова. У асноўным гэта былі габелены.

✔ У адной з залаў Музея Ф.Дзяржынскага, што ў Івянцы Валожынскага раёна, экспанаваліся жывапіс, графіка і кераміка Алега Раманоўскага. Выстаўка была прысвечана 50-годдзю з дня нараджэння мастака.

✔ У Віцебскім абласным краязнаўчым музеі прайшла персанальная выстаўка твораў вядомага віцебскага акварэліста Аляксандра Шыёнка, які ў сваёй творчасці трымаецца каштоўнасцей "старога рэалізму". Мастацтвазнаўца і мастак Міхась Цыбульскі адзначыў, што амаль на мяжы тысячагоддзяў мастацтва канчаткова не пазбавілася такога паняцця, як прафесіяналізм. Падстава для такой высновы — творы А.Шыёнка.

✔ Сорак акварэляў уключыў у персанальную экспазіцыю ў Гомелі вядомы крымскі мастак Уладзімір Кіркевіч. Ён родам з Беларусі, часта наведвае яе, тут ім створана нямала карцін.

✔ Да 75-годдзя вядомага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Тараса Паражняка ў Музеі сучаснага мастацтва (Мінск) адкрылася выстаўка ягоных работ. Тут можна ўбачыць многае з таго, чым займаецца майстар, — дэкаратыўныя скульптуры, вазы, маёлікавую пластыку малых форм, вырабы з каляровага шкла і інш.

✔ З творчасцю старэйшага прадстаўніка віцебскай акварэлі І.Сталярова мелі магчымасць пазнаёміцца наведвальнікі мастацкага салона Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка. Экспазіцыя з трыццаці графічных лістоў паказала высокі густ мастака і выдатнае валоданне тэхнікай акварэлі.

Н.Каржыцкая.

Прэм'еры

✔ Народны артыст Беларусі і народны артыст СССР Фёдар Шмакаў у сваім родным Тэатры імя Якуба Коласа сыграў ролю Сілы Гразнова ў спектаклі "Праўда — добра, а шчасце лепш" па матывах аднайменнай п'есы А.Астроўскага. Дарэчы, Ф.Шмакаў з'яўляецца і рэжысёрам пастаноўкі. Разам са сталымі акцёрамі тэатра Людмілай Пісаравай, Тамарай Скварцовай, Аляксандрам Фраловым і Валянцінам Салаўёвым у спектаклі заняты і зусім маладыя студыйцы Улляна Ацясава і Андрэй Касцючэнка.

✔ "Крэслы" — гэта назва спектакля рэжысёра Антона Грышкевіча па п'есе французскага драматурга Э.Іанеска на Малой сцэне Акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа. У спектаклі заняты заслужаныя артысты Рэспублікі Беларусь Валянціна Петрачкова і Алесь Лабанок.

✔ Гродзенскі абласны тэатр лялек парадаваў сваіх прыхільнікаў спектаклем "Неверагодны ілюзіён". Пастаноўку ажыццявілі рэжысёр Алег Жугжда і мастак Леанід Быкаў.

✔ Заслужаны калектыў Беларусі Гомельскі абласны драматычны тэатр паказаў прэм'еру спектакля "Ноч пасля выпуску" паводле В.Цендракова. Інсцэніроўку падрыхтаваў рэжысёр А.Быкаў.

✔ У Мінскім абласным драматычным тэатры (Маладзечна) адбылася прэм'ера спектакля "Аўчары" па п'есе Вячаслава Лапціка. Пастаноўку ажыццявіў мастацкі кіраўнік тэатра Мікалай Мацкевіч. У спектаклі заняты артысты Б.Донін, Я.Іўковіч, С.Карзей, І.Карчэўская, Л.Рошчына, Л.Слабодчыкава.

Экран

✔ У сталічным кінатэатры "Піянер" з 26 лютага па 2 сакавіка прайшоў фестываль ізраільскага кіно, арганізаваны пасольствам Ізраіля ў Беларусі і федэрацыяй "Кінаклуб". У праграму увайшлі стужкі-прызёры нацыянальных і міжнародных фестываляў, знятыя за апошнія пяць гадоў.

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Viachaslaw Nikifaraw. **"Unique Films Are Needed"** (p. 2).

In the author's opinion, Belarus today has no film industry of its own. It does not exist in the sense of the integrity of film process and the unity of its major functions: financing, production and effective realization. This situation is caused not so much by the dissociation of the subjects of film process, but by the absence of a clear artistic policy, by the tyranny of taste of the aesthetically incompetent functionaries who form the repertoire, by expelling from the artistic process of the people who are the honour and glory of Belarusian film culture — otherwise stated, by the attempts at destroying the traditions without which no development is possible.

Tattsiana Mushynskaya. **"Moving, Fascinating, Making Think..."** (p. 5).

An account of the modern choreography performance that took place last December at the Belarus State Musical Theatre.

Kim Khadzieyew. **"The Way That Is Not to End Soon"** (p. 8).

Last October, at the age of 52 died Uladzimir Rudaw — a teacher of theatre, playwright, director, actor, theatrical and art critic. The present-day audience knows only two of Rudaw's productions — "Comedy" and "My Brother Symon". The rest of Rudaw's literary heritage remains unknown to amateurs and specialists.

Uladzimir Rudaw. **"Rat-Tat-Tat"** (p. 10).

A one-act play. The author wanted to offer the right of the first performance to the two well-known Belarusian actresses Tattsiana Markhel and Viera Shypila.

Tattsiana Arlova. **"What Is Important Is How to Work, Not Where"** (p. 14).

If somebody calls an actress intelligent, it most often means that they want to keep back some drawbacks of hers. To be more exact, they want to re-orient attention — as if actresses should not be clear-minded and excessively educated. Among her course-mates, Zhanna Zaremba was reputed to be an ideologist, she was advised to think about the profession of a director. But she decided to remain an actress and left for the province to work.

Tattsiana Shymuk. **"An Alogical Story in a Logical Production"** (p. 16).

In the production of "Tristan and Yseult" (directed by Aliaxandr Hartsuyew) on the Minor Stage of the Kupala Theatre, two groups of young actors are engaged. The author of the article talks about the production, the young actors talk about themselves.

Yuras Barysievich. **"The Magic of Light"** (p. 19).

"Light works wonders, it renders fantasy true. Film is written by light." These are the words of the famous F.Fellini. The author of the article discusses this.

Owen Edwards. **"Bodies of Work"** (p. 22).

Translation of the article published in American Photo (September/October 1999).

Haliya Fatykhava. **"Enter the Fire I Am Burning In..."** (p. 25).

The title of the article is a line of a verse written by the sculptor Ihar Holubiew. In the book of comments at his exhibition in the main building the Belarusian State University (January 2000) there is a record: "You are unique in Belarusian monumental sculpture. No one so young (he is under forty — **Ed.**) has so far managed to sculpt so many works."

Liudmila Vakar. **"Generous Gift"** (p. 31).

The attraction of Vitsiebsk as a cultural centre ensures its peculiar role in the culture of Belarus. It is not so much the cradle of national tradition as a window into bordering cultures. The provincial Belarusian city with world-wide fame attracts creators from different towns and countries, enriching its museum funds with their works. One of the latest contributions of modern art to the Marc Chagall Museum was the collection of graphic works by Liubow Zhukhavichar and Nina Viedzianeyeva.

Nadzieya Sawchanka. **"From the Album of Minsk Photography"** (p. 34).

The historical value, aesthetic beauty and just the human warmth of old photos is well-known. With the passage of time their "lustrelessness" — in the literal and figurative sense — is becoming more and more moving. As for the names of the masters who made the photos, many of them will never "transpire". So it is praiseworthy that the author of the publication has recovered some of the names of Minsk photographers and the addresses of photographers' studios on the former streets of the city, the very memory of which sends our hands trembling...

"Iosif Sushko: 'I Grew From the Folk Song...'" (p. 42).

Academician B.Asafyev remarked that when the last bearers of folk musical culture die and the living conditions of country people change, there always remain those who try to preserve national traditions, rituals and songs. We introduce such a person — Iosif Sushko, Honoured Worker of Culture of Belarus, leader of the Spadchyna (Heritage) Folk Song and Dance Ensemble from the town of Maladziechna.

Halina Niachayeva. **"Drawn-Work, Technique as Magic"** (p. 46).

Nearly every woven article has magic spots. The more archaic the seam is in an old cut, the more likely we are to encounter a secret. The most archaic technique in may cases is drawn-work.

Tattsiana Valodzina. **"The Mark of Femininity"** (p. 50).

The shawl is one of the brightest gender-determining elements of the folk costume — a detail which unequivocally signals belonging to the fair sex.

Ales Martsinovich. **"Oginski: Many-Sided Portrait"** (p. 52).

A review of Andrzej Zalusski's book "Time and Music of Michal Kleofas Oginski" published in Russian last year by the Minsk publishing house "Chetyre Chetverti" (Four Fourths).

* * *

The issue carries "Artistic Life News" of Belarus for the past months, "Pages of the Calendar" for May.

Фільм В.Панамарова "На Чорных лядах" нават на ўзроўні чарнавога матэрыялу зрабіўся з'явай кінакультуры як вопыт гістарычнай трагедыі, рэдкага для нас жанру. Але няма прарока ў нашай кінаайчыне!

Традыцыі — звычкі культуры... Для разумення апошняга фільма І.Дабралюбава нам, гуманітарыям, не хапіла простага чалавекалюбства. Аўтапартрэт мастака. Капітуляцыя творчасці як формы існавання. Ці часта мы маем справу з такім драматычным асабістым досведам? Ужо ў адным аскетызме рэжысёрскіх сродкаў, у наўмысным адмаўленні ад дэталёвага матывавання сітуацыі разладу мастака з рэчаіснасцю, у "выпростванні" маралі, у натуралізме голых пачуццяў чуюцца боль і адчай майстра. Калі гэта не прадмет творчасці, то, мабыць, сама мужнасць споведзі чагосьці вартая? "Штодня нейкая суша апускаецца ў кімсьці на дно", — сказаў паэт. Хіба маленькі, так бы мовіць, індывідуальны Апакаліпсіс не адлюстроўвае вялікай трывогі за лёс культуры, як у фільме "Эпілог"?

Часам здаецца, што мы любім мастацтва не ў сабе, а толькі на вітрыне. І каб яно абавязкова ўсім падабалася, як выдатнік завучу...

З газеты показка. Запіс у дзённіку наварускага: "Чытаў пейджэр... Шмат думаў". Надышла эпоха кінематаграфічнага даследавання "клубніцаў", "малінаў" ды іншых забароненых раней пладоў. Сакрэт новых беларусаў — у тым, што, з гледзішча сацыяльнай псіхалогіі, нічога новага ў іх няма. Я бназваў дасціпнай спробу аўтараў фільма "Справы Лахоўскага" спалучыць традыцыю несмяротнага О.Генры з крымінальнымі рэаліямі нашых дзён. Дасціпнай і — напачатку — плённай. "Будзь задаволены малым". Аўтары пагрэбавалі гэтай мудрасцю і замахнуліся на жывапісанне незлічоных "нацыянальных асаблівасцяў" — такой, напрыклад, як барацьба за ўладу. Выхад за рамкі навелы-показкі з няхітрай мараллю "злодзей у злодзея дубінку скраў" вынікае, напэўна, з дэфіцыту драматургічнага і рэжысёрскага ўмельства. Калісьці я прачытаў кнігу Г.Ратнікава пра жанры ў кіно. Аўтар здзівіў мяне карпатлівасцю, з якой былі дыферэнцыяваны жанры, вызначаны іх радаводы — адкуль што ўзялося. Падумаў быў: што тая алгебра жанравай структуры кінатвора падчас шырокага наступу ўсярэднага постмадэрнізму? Аднак потым, у тым ліку з нагоды стужкі Б.Берзнера, неаднойчы пераконваўся, што такія веды проста неабходныя. Не толькі стваральнікам фільмаў, але і тым, хто "замаўляе музыку" і хто можа незнарок увесь кінематограф ператварыць у пейджэр.

Традыцыі... Сёння кожны на свой капыл абвяшчае ўладу грошай. Прынёс грошы — значыць талент, калі ласка ў Залу чакання для асабліва значных асобаў. Але паэзія роўная толькі паэзіі. Вось гэтак і талент не мае эквіваленту. Кінаіндустрыя патрабуе немалых капіталаўкладанняў, што прымушае думаць пра акупальнасць фільмаў. Але — час нам усім гэта зразумець! — касавае, масавае, элітарнае, аўтарскае, фестывальнае — усялякае кіно магчымае толькі пры наяўнасці сапраўднага таленту. "Падзенне ўгару" — касавы гэта фільм ці не? Халера яго ведае, на студыі ніхто гэтага не пралічваў. Патрабавалі ад аўтара, А.Трафіменкі, немаведама чаго, абшуквалі чужую творчую кухню, а даследаваць і забяспечыць самаакупнасць здымак і пракату — для выканання гэтай галоўнай функцыі прадзюсеру і студыі ўжо не стае сілаў. Ці сапраўднае гэта кіно? Безумоўна, і першая прыкмета гэтага: фільм цяжка расказаць, трэба паглядзець. Сюжэтная схема наступная: маленькі хлопчык, які страціў у аўтамабільнай аварыі бацькоў і сам стаў інвалідам, шмат думае пра жыццё і ў выніку здзяйсняе цудоўны ўчынак. Дык вось — маладому рэжысёру ўдаецца галоўнае: разважаць пра жыццё. У нерэжысёраў сваіх думак, як правіла, няма. Яны пераказваюць тое, што закладзена ў сцэнарыі, што ўжо кімсьці прыдумана і кімсьці ажыццёўлена ў кіно. Зрэшты, нават пераказ драматургічнай задумы, якім бы надзейным і выразным ён ні быў, патрабуе самастойнага мыслення і спецыфічнай, нелітаратурнай вобразнасці. А.Трафіменка валодае такім непазычаным кінематаграфічным мысленнем. У яе першым поўнаметражным фільме шматвопытныя аператар Б.Аліфер і мастак А.Чартовіч пацвердзілі вышэйшы ўзровень свайго майстэрства. "Падзенню ўгару" папярэднічаў кінанарыс пра Святлану Акружную. Мудрая Ефрасіння Бондарава добра сказала пра сувязь самой драматычнай сітуацыі кінанарыса (сын актрысы вымушаны жыць у інваліднай калясцы) з выточным момантам драматургіі фільма "Падзенне ўгару". Ці адчуваем мы, што праўдзівае мастацтва ўзрастае з глыбіннай здольнасці да спачування? (А ў камедыйным жанры — з такога ж глыбокага пачуцця гумару? Калі меркаваць паводле фільма В.Дудзіна "Тры жанчыны і мужчына", даводзіцца зрабіць выснову, што камедыёграфы — не самыя вясёлыя людзі ў свеце.)

Яшчэ адна дзіцячая стужка, зробленая, як і вышэйзгаданая, маладым чалавекам Р.Грыцковай, — "Пра тое, як Колька і Пецькаляталі ў Бразілію". Паказаць кінасродкамі любоў да ўсіх без вынятку дзяцей — гэта ўмелі Р.Быкаў і Л.Нячаеў. Цяпер умее Р.Грыцкова. Яна знайшла такога унікальнага хлапчука (ён іграе Кольку), што нармальны прадзюсер распачаў бы тузін кінапраектаў з яго ўдзелам, пакуль хлопец не пасталеў.

"Унікальнасць" — вось дэвіз для самазахавання нашай кінематаграфіі. Унікальнай, г. зн. адэкватнай рэальнаму стану справаў, павінна быць наша вытворча-эканамічная стратэгія і спосабы яе ажыццяўлення. Пакуль што замест стратэгіі мы маем спантанныя імправізацыі. Ну, зробім наўздагад, упрыкідку яшчэ некалькі фільмаў. А як быць з кінематографам? Гэта ж не проста тузін фільмаў. Кінематограф — сума тэхналогіяў, асобаў і творчай атмасферы. Цяпер, на жаль, кінаасяроддзе непрадуктыўнае, таму што малакультурнае. Трэба адмаўляцца ад шкодных звычак, і найперш — ад недаверу да інтэлектуальнай прадукцыі. Пераадоленне глабальных крызісаў (а ў нашым маштабе крызіс менавіта глабальны) патрабуе ад усіх нас кансалідацыі наогул, і найперш — кансалідацыі духоўнай.

Пераклад з рускай мовы.

4

5

6

4 Кадр з фільма "Пра тое, як Колька і Пецькаляталі ў Бразілію". 5 Аляксей Булдакоў у "Справах Лахоўскага". 6 Рабочы момант здымак "Рэйнджэра з атамнай зоны". Акцёр Аляксей Краўчанка.

Кранае, захапляе, прымушае думаць...

Таццяна МУШЫНСКАЯ

На пачатку снежня 1999 года ў Дзяржаўным музычным тэатры Рэспублікі Беларусь (так называецца цяпер былы Тэатр музкамедыі) адбыўся вечар сучаснай харэаграфіі.

Ён быў прысвечаны памяці вядомага балетнага педагога, заслужанага артыста Беларусі Аляксандра Смалянскага. Праграму яго склалі мініяцюры і аднаактовыя балеты чатырох маладых харэографаў, вучняў Валянціна Елізар'ева. Сярод іх Раду Паклітару, саліст Нацыянальнага балета, Наталля Фурман, педагог Беларускай харэаграфічнай вучэльні, а таксама Вольга Рэпіна і Аксана Сямёнава, салісткі балетнай трупы Дзяржаўнага музычнага тэатра.

Мне ўжо даводзілася пісаць пра гэтых харэографаў (Гл.: "Мастацтва", 1998, № 9). Але тады яны былі студэнтамі і ці не ўпершыню прадстаўлялі гледачу вялікую, разнастайную праграму. Цяпер сітуацыя крыху змянілася. Усе яны скончылі навучанне і атрымалі дыпломы (акрамя Н.Фурман, чыя дыпломная работа — пастаноўка аднаактовага балета "Макбет" на музыку сучаснага беларускага кампазітара В.Кузняцова; прэм'ера павінна адбыцца ў бягучым сезоне).

Чым цікавы апошні вечар харэаграфіі? У нумарах і аднаактовых балетах, якія выконвалі артысты Музычнага тэатра, студэнты харэаграфічнага каледжа, адчуваліся дыханне часу, погляд і светаадчуванне мастака канца XX стагоддзя. Пагадзіцеся, гэта якасць досыць рэдкая, і таму нельга не сказаць пра асобныя нумары больш падрабязна.

У свой час Марына Цвятаева пісала: "Хто ў крытыцы не празорлівец — той рамеснік". На канцэрце я згадвала гэтую думку менавіта таму, што за творчасцю маладых харэографаў сачу даўно. І радуюся, што прагноз развіцця мастакоўскай індывідуальнасці, які быў дадзены ў папярэдняй часопіснай публікацыі, збываецца.

Некаторыя ўдзельнікі вечарыны прадставілі свае раней вядомыя нумары — і В.Рэпіна, і А.Сямёнава, і Н.Фурман. У некаторых мініяцюрах паўсталі іншыя, чым раней, выканаўцы. Не вучні, а артысты. Найбольшай колькасцю новых нумароў быў прадстаўлены Раду Паклітару. Ён, бясспрэчна, лідзіраваў і па мастацкай ёмістасці, значнасці пастановак.

1

740 руб.

Індэкс 74958

4'2000

МАСТАЦТВА

Ігар Голубеў. Вечны вандроўнік (помнік Язэпу Драздовічу). Бронза, 1993.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 4. 1—56.